№ 22



А. В. ВИННЕР

КАК работают мастера живописи

Библиотечка „В помощь художественной самодеятельности“

А. В. ВИННЕР

КАК РАБОТАЮТ МАСТЕРА ЖИВОПИСИ

Издательство
«Советская Россия»
Москва — 1965

7 51
В 48

Эта книга состоит из очерков о технике живописи и описания творческого метода работы выдающихся мастеров советского пейзажа: В. Н. Бакшеева, В. К. Бялыницкого-Бируля, И. Э. Грабаря, М. В. Нестерова, Н. П. Крымова, М. С. Сарьяна, А. А. Рылова и Я. Д. Ромаса.

Каждый из них обладает своеобразным творческим почерком, своей системой техники живописи, но все эти художники — представители русской реалистической школы пейзажной живописи, основы которой были заложены А. Ивановым, Ф. Васильевым, А. Саврасовым, А. Куинджи, И. Шишкиным, И. Левитаном, И. Айвазовским, А. Архиповым, К. Коровиным.

Творчески восприняв традиции выдающихся представителей русской реалистической школы, наши мастера сыграли немалую роль в становлении и развитии советской пейзажной живописи.

Для того чтобы стать настоящим живописцем, необходимо не только в совершенстве владеть рисунком, композицией, цветом, но надо отлично знать материалы живописи, их положительные и отрицательные свойства и уметь технологически разумно пользоваться ими.

Искусство свободно владеть материалами живописи, при помощи которых создается произведение, приходит к художнику не сразу, а является результатом упорного труда и изучения их свойств и особенностей. Не зная в совершенстве этих свойств, невозможно создать картину, увлекающую зрителя живописью, цветовыми и световыми особенностями натуры, звучностью и красотой красочных тонов и всей колористической гаммы. Отсутствие у художника знания материалов в особенности сказывается на сохранности произведений во времени.

Признаком большого мастерства художника служит его уменье легко и свободно владеть материалами живописи, то есть отличное знание «ремесленной» стороны живописи.

Выбор художником того или иного холста, красок, разбавителей и других материалов и явное предпочтение, отдаваемое каким-то из них, являются не случайными, а рождаются в процессе разработки и создания своего индивидуального метода работы красками на холсте или на каком-либо ином материале. Потому при изучении творчества художника, чтобы постичь все своеобразие и особенности его метода работы, всегда необходимо знать: чем и как он писал.

Начинающим художникам очень полезно внимательно изучать методы работы мастеров. Но, разумеется, сказанное не означает, что нужно копировать метод работы того или иного художника — это будет ненужным, бесполезным делом.

Художественное произведение имеет ценность только тогда, когда является правдивым выражением взглядов, чувств, мироощущения художника, а не простым подражанием.

Опыт мастеров, о котором рассказывает эта книга, поможет начинающим художникам найти свой метод, выработать свою технику живописи.

П. Д. Корин,
Лауреат Ленинской премии
Народный художник СССР
Действительный член
Академии художеств СССР

В. Н. БАКШЕЕВ
(1862—1958)


тарейший мастер русской реалистической живописи В. Н. Бакшеев родился в 1862 году в семье коренного москвича — мелкого чиновника. Окончив в 1877 году шестиклассное уездное училище, он в этом же году поступил на архитектурное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В 1883 году перешел на отделение живописи и окончил его в 1887—1888 годах, получив звание классного художника и большую серебряную медаль за

эскиз «Возвращение с богомолья». В годы ученья Бакшеев занимался рисунком и живописью под руководством выдающихся русских художников Е. С. Сорокина, В. Е. Маковского, И. М. Прянишникова и В. Д. Поленова.

Уже в эти годы Бакшеев успешно участвует в ученических выставках, а с 1892 года в Товариществе передвижных художественных выставок. В 1896 году он избирается членом этого товарищества. Одновременно, начиная с 1897 года, художник был участником периодических выставок Московского общества любителей художеств. В 1913 году его избрали почетным членом Академии художеств.

Постоянное участие в выставках способствовало тому, что художник в сравнительно короткое время получил всеобщее признание. Отдельные полотна Бакшеева приобретаются П. М. Третьяковым для его галереи («Девушка с голубями», «Этюд — пейзаж» — 1888 год).

Живопись Бакшеева в некоторых отношениях была близка к живописи Левитана; но отличалась от нее своеобразным индивидуальным восприятием природы, своими мотивами, своим особым звучанием красок и ярко выраженным единством колористического построения.

Выдающийся мастер русской реалистической живописи, Бакшеев с первых дней Октябрьской революции активно включился в новую жизнь страны. Его творчество в эти и последующие годы достигло новых успехов. Им были созданы «Голубая весна» (1930, ГТГ)[1], «Последний снег» (1936, ГРМ)[2], «Березовая роща» (1943, Львов, картинная галерея), «На окраинах города Касимова» (1948, Ярославль, областной музей искусств), «Тихий вечер» (1952) и др.

Творчество Бакшеева высоко оценено Советским правительством. Он награждается орденом Трудового Красного Знамени (1943) и дважды орденом Ленина (1952 и 1958). В 1947 году ему было присвоено звание народного художника РСФСР, а в 1956— народного художника СССР. В 1947 году Бакшеев был избран действительным членом Академии художеств СССР.

Большое значение для развития русского и советского реалистического искусства имела многолетняя педагогическая деятельность художника. С 1897 года вплоть до 1918 года он преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. С 1933 по 1941 год он ведет класс живописи в отделе-

---

[1] ГТГ — здесь и дальше — Государственная Третьяковская галерея.

[2] ГРМ — здесь и дальше — Государственный Русский музей в Ленинграде.

нии повышения квалификации при Московском художественном институте. С 1940 по 1958 год работает в Московском областном художественном училище имени 1905 года, а в 1946—1952 годах руководит кафедрой живописи в Художественно-промышленном училище имени М. И. Калинина.

Начиная с первых лет Советской власти Бакшеев участвовал во всех союзных и академических выставках. Его картины широко экспонировались и за рубежом: в США, Франции, Аргентине, Новой Зеландии, Египте, Сирии и Китае.

Многочисленные полотна Башкеева находятся в собраниях многих музеев нашей страны. Его произведения как жанрового, так и пейзажного характера, благодаря исключительно высокому живописному и техническому мастерству художника, отличаются изумительной свежестью и звучностью красок, не изменившихся на протяжении многих лет.

Отличная сохранность первоначального колорита полотен Бакшеева во многом объясняется исключительно внимательным и умелым обращением художника с используемыми им материалами: холстом, грунтом, красками, разбавителями, лаками.

МАТЕРИАЛЫ

Основания под живопись. Большинство своих произведений художник выполнял на холсте, но отдельные пейзажи и этюды писал и на небольших досках из красного или букового дерева, а также на шелке, картоне и бумаге.

Холст. Фактура ткани и ее зерно имеют немаловажное значение, и Бакшеев всегда старался использовать их в живописи. Для небольших и средних по размеру пейзажей он предпочитал мелкозернистый, плотный льняной холст обычного гарнитурового или саржевого переплетения[1]. Для более крупных вещей он нередко пользовался среднезернистыми льняными плотными холстами. Примером того, как художник использовал превосходные качества и фактуру очень плотного льняного холста с резко выраженным мелким зерном, является его этюд «Осенний день» — 1910, 20×15 (собрание дочери художника). Он писал пейзаж, не загружая холст красками, в частности небо выполнено с использованием минимального количества красок; но живопись его производит впечатление

[1] В зависимости от переплетения нитей различают типы холстов с гарнитуровым, или обыкновенным, переплетением, в которых нити основы и утка перекрещиваются под прямым углом, и с саржевым переплетением нитей ткани (по диагонали).

полной законченности благодаря умелому использованию четко проступающего зерна ткани из-под покрывающих его тончайших красочных слоев.

Есть много других пейзажей и натюрмортов, в которых Бакшеев использовал зерно холста и его фактуру как один из живописных компонентов. Это помогало ему в наиболее полной материальной характеристике различных деталей живописи.

Подрамник. Бакшеев пользовался подрамниками, изготовленными из сухой, выдержанной древесины сосны, липы или березы. Планки подрамника были подвижные, легко расклинивающиеся дубовыми колками. Все края планок подрамника, соприкасающиеся с холстом, слегка закруглены (если этого не сделать, то неизбежно на картине со временем проступят линии ребер планок и образуются трудно устранимые полосы). В тех случаях, когда подрамник предназначался для картины большого размера (свыше метра), делалась крестовина — тоже на колках. Натягивание холста на подрамник Бакшеев начинал всегда с середины и постепенно переходил к углам, следя за тем, чтобы нити холста были строго параллельны планкам подрамника. Благодаря этому сжатие и расширение ткани, происходящее под влиянием внешних атмосферных воздействий, более равномерно и не вызывает растрескивания грунта и красочного слоя живописи. Холст к планкам подрамника прикреплялся трехгранными гвоздями с широкими шляпками. Кромку холста Бакшеев делал двойной, подворачивая ткань соответствующим образом — это обеспечивало более прочное прикрепление холста к подрамнику и предохраняло его от порывов.

Натянув холст, Бакшеев слегка смачивал его лицевую поверхность водой, благодаря чему ткань давала усадку. Равномерная усадка ткани благоприятно сказывалась в дальнейшем на сжатии и расширении холста.

Проклеивание и грунтовка холста. Грунтование натянутого на подрамник холста художник считал очень ответственным делом, во многом определявшим сохранность произведения.

Прежде всего он проклеивал холст. Клей для этого он приготовлял следующим образом. Расщепленные на части три листика пищевого желатина[1] клал в стакан и заливал 100 куб. см воды (полстакана). Затем давал желатину разбухнуть в воде в течение одного-двух часов и ставил на легкий огонь.

[1] Пищевой желатин получается вывариванием в воде обезжиренных обрезков шкуры кроликов или телят или телячьих голов. Технический желатин представляет собой низший сорт рыбьего клея, получаемый вывариванием рыбьей кожи, чешуи и хрящей.

Желатин должен полностью раствориться в воде, но ни в коем случае нельзя доводить его до кипения. Готовому клею он давал немного остыть и затем широкой щетинной кистью тонким слоем прокрывал всю поверхность холста сверху вниз. На этом проклеивание заканчивалось, и холст ставился на просушку на сутки.

Бакшеев всегда ограничивался одной проклейкой, считая, что излишняя перегрузка холста клеем приводит к растрескиванию грунта и живописного слоя.

Массу для грунтовки холста художник тоже всегда приготовлял сам. В готовый теплый клеевой раствор, приготовленный из 4—5 листков желатина и полстакана воды, он постепенно всыпал 3—4 чайные ложки сухих цинковых белил, тщательно все размешивал и добавлял $1/2$ чайной ложки хорошо отбеленного и уплотненного на солнце и воздухе льняного масла[1]. Снова тщательно перемешав весь состав, он добавлял $1/4$ ложки натурального меда. Приготовленной таким образом массой, имеющей консистенцию жидкой сметаны, художник прокрывал равномерно тонким слоем сверху вниз проклеенную поверхность холста (кисть для этого используется широкая щетинная). Закончив нанесение первого слоя грунта, он давал ему хорошо просохнуть в течение суток или несколько больше — в зависимости от условий температуры и влажности воздуха в помещении. Затем он вновь прокрывал холст тонким слоем грунтовочной жидкой массы того же состава.

Этот способ грунтовки холста художник применял преимущественно для небольших картин и для этюдов. Для подготовки холстов большого размера он грунтовал холст точно так же, но после полного просыхания грунта наносил еще третий слой «имприматуры», масса для которой готовилась так. Цинковые белила, жженая сиена или умбра смешивалась с хорошо уплотненным и облагороженным на солнце и воздухе льняным светлым маслом и лаковым керосином, взятыми поровну (вместо последнего можно брать такое же количество мастиксового лака). Приготовленной таким образом очень жидкой краской художник, как акварелью, прокрывал тонким,

---

[1] Льняное отбеленное и уплотненное на солнце и воздухе масло приготовляют так: в фарфоровое блюдо или в стеклянную банку наливают сырое льняное масло и выставляют на солнце и воздух на несколько недель или месяцев — в зависимости от времени года и температуры окружающей среды. Под действием кислорода, озона и азота воздуха и ультрафиолетовых лучей масло окисляется, уплотняется и приобретает почти все свойства масляного лака — пленка его отвердевает быстро и равномерно, она прозрачна, прочна и стойка к внешним воздействиям. Облагороженное масло нейтрально к красочным пигментам.

очень ровным слоем всю поверхность загрунтованного холста[1]. Нанесение этой тонировочной краски способствует не только точному распределению на холсте теней и светов, но и облегчает правильное нахождение отдельных полутонов. Чисто же белая поверхность грунта, по мнению художника, будет «ослеплять» и мешать ему в правильном построении и нахождении колористической гаммы произведения.

Загрунтовав холст, художник выдерживал его не менее полугода. Писать на недостаточно выдержанных холстах он считал совершенно недопустимым, так как это резко снижает прочность, стойкость и долговечность произведения.

Некоторые из своих произведений 1885—1916 годов Бакшеев выполнял на готовых грунтованных мелкозернистых и среднезернистых холстах фабричного изготовления, главным образом мюнхенских фабрик. Совсем маленькие работы и миниатюры он писал на очень мелкозернистых загрунтованных шелковых тканях, которые также выписывал из Мюнхена. Мюнхенские полумасляные грунтованные холсты и шелк обладали высокими качествами — живопись, выполненная на них, превосходно сохраняется на протяжении многих десятилетий. Отдельные работы, выполненные на мюнхенских холстах 60—70 лет тому назад, сохранились настолько хорошо, что кажется, что они написаны только вчера.

Когда Бакшееву приходилось писать этюды на грунтованных холстах, вырабатываемых московской фабрикой «Палитра» или Грунтовальной мастерской Художественного фонда СССР, не отличающихся высокими качествами, он подвергал их некоторой обработке. Чтобы устранить их исключительно большую способность вызывать пожухание красок, он очень легко, почти сухой кистью протирал поверхность загрунтованного холста масляной краской, составленной из белил, жженой кости, хорошо уплотненного и выдержанного на солнце и воздухе льняного масла с добавлением около 25% терпетинного скипидара. Благодаря этому сильное пожухание красок, характерное для этих холстов, в значительной степени устранялось. Прокрытый таким образом холст необходимо было хорошо просушить и выдержать не менее 3—4 месяцев.

Приступая к живописи на поверхности загрунтованного холста, Бакшеев прежде всего протирал грунт ваткой, смоченной специальным составом из лакового керосина[2] (2 боль-

[1] В «Голубой весне» (1930) грунт был тонирован сильно разбеленной умброй, и жидкая краска была нанесена очень тонким, почти прозрачным слоем.

[2] Лаковый керосин, или уайт-спирит — продукт фракционной перегонки нефти; представляет собой бесцветную и прозрачную жидкость, безвредную для красок. В продаже известен как растворитель № 2.

шие ложки), скипидара ($^1/_2$ большой ложки), льняного отбеленного масла ($^1/_4$ большой ложки). Благодаря протирке этим составом выдержанного грунта обеспечивалось отличное сцепление красочных слоев с ним, так как состав слегка растравливал образовавшуюся на поверхности пленку.

Доски. Отдельные свои произведения Бакшеев выполнял на небольших загрунтованных досках из красного дерева, бука и палисандра, которые он приобретал у французской фирмы Лефран. Эти доски отличались тщательной обработкой, толщина их не превышала 1 см. Его этюд «Крестьянская девушка» (1887) был написан на такой доске размером 10×15 см; другой этюд — «Голубая весна» (1930, ГТГ) также был выполнен на доске размером 44×57 см. На досках он писал в тех случаях, когда было необходимо тонко проработать кистью все мельчайшие детали произведения — доска в этом отношении является превосходной основой для живописи. Несмотря на то что со времени написания этих этюдов прошло много лет, они прекрасно сохранились. Положительными качествами грунтованных досок является и то, что они более прочны и стойки к внешним воздействиям, чем полотно, и живопись на них менее предрасположена к растрескиванию.

Картон и бумага. Некоторые свои этюды Бакшеев охотно писал на картоне или на прочной ватманской бумаге, предварительно наклеив их на фанеру. Ватманскую бумагу он не грунтовал, а проклеивал один раз желатиновым клеем. Картон проклеивал и затем покрывал тонким слоем масляных свинцовых белил, разжиженных лаковым керосином. Загрунтованный таким образом картон он выдерживал не менее года.

Тщательность выбора материала и подготовки основания под живопись, по мнению художника, обязательны, так как от этого во многом зависит долговечность и сохранность произведения.

Палитра красок. Красочная палитра художника состояла из наиболее прочных, светоустойчивых и стойких в смесях красок. Он предпочитал пользоваться наиболее прочными природными красками: золотисто-желтыми, желтыми и темно-желтыми охрами, красными землями, начиная от светло-красных, красных и кончая темно-красными, почти вишневыми тонами их, зелеными и коричневыми землями, умбрами и сиенами. Наряду с ними он применял и прокаленные соединения металлов: марсы, неаполитанскую желтую[1], целиновую ла-

[1] Неаполитанская желтая — натуральная и искусственно приготовляемая, представляет собой свинцовую соль сурьмяной кислоты; обладает очень красивым теплого тона бледно-желтым или палевым цветом. Незаменима при живописи обнаженного тела и лиц.

зурь (церулеум), изумрудную зелень, окись хрома, голубой и синий кобальты, ультрамарин, жженую сиену и жженую умбру. Белила он употреблял преимущественно свинцовые. Из черных красок он пользовался жженой костью, персиковой косточковой, виноградной черной. Из органических растительных красок он часто применял натуральный мареновый краплак[1]. В палитре Бакшеева отсутствовали лимонный кадмий и стронциановая желтая, как краски нестойкие в смесях. Он избегал употреблять черную газовую сажу и совершенно не писал какими бы то ни было имитациями красок, в особенности приготовленными на основе каменноугольных красителей, так как они способствуют быстрому изменению первоначального колорита.

Бакшеев всегда писал масляными красками фабричного изготовления. В 1890—1916 годах он часто пользовался масляными красками английских фирм Винзор и Ньютон, французской — Лефран, немецких — Мевеса и Шмидта. В особенности его привлекали в это время превосходнейшие краски московской фабрики Досекина[2], отличавшиеся исключительной светоустойчивостью, превосходной пластичностью красочной пасты и отличными качествами их связующего выдержанного и очень хорошо уплотненного масла.

Разжижители. Работая масляными красками, Бакшеев никогда не разжижал их маслом и не добавлял в них какого-либо масла или масляного лака. Он считал, что готовые масляные краски содержат достаточное количество масла и добавление к ним последнего излишне — оно может вредно отразиться на сохранности первоначального цветового тона краски, вызвать излишнее сжатие красочного слоя и в дальнейшем привести к сильному потемнению первоначальной колористической гаммы произведения и преждевременному разрушению живописного слоя. В тех случаях, когда необходимо было получить жидкую краску, художник разжижал ее либо лаковым керосином, либо лаком мастиксовым, или терпентинным.

Смешение красок. Бакшеев всегда старался ограничиться смешением двух и очень редко трех красок, близких по своей природе друг к другу. Он избегал смешения большего количества красок и никогда не смешивал чужеродные краски. Много времени художник уделял нахождению непосредствен-

---

[1] Мареновый краплак — красящее вещество растительного происхождения, извлекаемое из корней красильной марены.

[2] Небольшая московская фабрика художественных красок, основанная Н. В. Досекиным в 80-х годах XIX века и просуществовавшая до 1920 года, вырабатывала масляные краски превосходного качества.

но на палитре нужных ему тонов и полутонов; основная колористическая гамма произведения находилась на палитре а не на живописной поверхности холста.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Рисунок. В основе живописных достижений В. Н. Бакшеева лежало совершенное владение рисунком.

Точность и правдивость рисунка Бакшеев считал необходимым качеством пейзажиста. Вот что он писал об этом: «Меня часто спрашивают: что же такое живопись? Я всегда отвечаю, что это рисунок цветом. Объяснить это сразу и полностью — трудно, невозможно. Вспоминаю Евграфа Семеновича Сорокина[1] в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, который как-то, раздраженный непонятливостью своего ученика, сказал: «Вы мне хоть сплошь зеленой краской, а нарисуйте». Рисунок и колорит, форма и правда — вот главное в живописи. Любовь и вкус — вот то, что превращает «грубую прозу» в тончайшую поэзию»[2].

Начиная работу на холсте, Бакшеев обязательно прорисовывал весь рисунок (в первый период он пользовался для этого угольком, а в последующие годы — жидко разведенной масляной краской, преимущественно умброй, иногда темно-серой, составленной из белил и черной). Закончив работу над рисунком, он фиксировал его и лишь после этого начинал писать красками. Все поиски композиционного решения будущей картины он вел в основном в набросках и в эскизе, и только когда решение было окончательно найдено, приступал к выполнению рисунка на холсте.

Этюд. Каждой картине предшествовали этюды. Уже в них художник старался найти самое характерное для выбранной им темы, добиваясь не только внешнего сходства с натурой, но и внутренней наполненности. Этюды, безусловно, помогали ему при создании больших полотен — он изучал форму, цвет, свет. Однако художник никогда не списывал с этюда бездумно, считая, что работа над картиной является творческим процессом, в котором передаешь внутреннюю жизнь, психологию.

Вот что говорил Бакшеев в одной из бесед с автором этой статьи о требованиях, предъявляемых к этюду: «Прежде все-

[1] Ученик Брюллова, представитель строгой школы академического рисунка, блестящий рисовальщик.

[2] В. Н. Бакшеев. Воспоминания. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1961, стр. 108.

го этюды должны быть строго нарисованы и очень правдивы по краскам. Нужно очень внимательно штудировать натуру. Нужно предварительно все выяснить: пропорции, цветовые отношения, свет и тени, и уж только после этого приступать к живописи. И потом, когда начнете работать красками, вы внушите себе, что это будет ваша лучшая вещь, что вы напишете ее хорошо; настройтесь так и тогда начинайте!.. Поленов советовал мне сначала положить на холст самые яркие определенные цвета, потом самые темные и светлые; полутона сравнивать как по отношению к светлому и темному, так и по отношению к теплому и холодному. Писать надо без подмалевка, частями и по возможности во всю силу цвета. Этюд надо писать так, чтобы получилось живое впечатление от природы, чтобы все было правдиво и жизненно. Этюд должен быть хорошо, детально проработан... Нельзя также писать лучше, чем это есть в природе, иначе выйдет фальшиво».

Некоторые этюды Бакшееву удавалось написать до полной законченности в один день, другие же он писал более длительное время.

Эскиз и работа над картиной. Закончив работу над этюдами и сохранив мысленно всю свежесть зрительного восприятия выбранного мотива, художник приступал к эскизу. В нем он находил такое композиционное решение задуманного произведения, в котором наиболее ясно и полно была выражена его идея.

Вот как описывает Бакшеев свою работу над картиной «Порубь в лесу» (1887): «Весной я опять... поехал в деревню... Прожил там около месяца, написал несколько этюдов, и среди них «Порубь в лесу». Меня поразила красота поруби: большие пни елей, берез, между ними разбросаны группы иван-чая, местами видны растения с густой листвой и чудесными желтовато-белыми цветами, а местами — мелкая низкая трава; все залито солнечным светом, и кое-где на поруби видны оставшиеся для осеменения ели и березы; совершенно безоблачное небо, глубокое, светлое. Чувствовались какая-то ширь, простор и какой-то аромат; запах от этих цветущих трав! Я работал с большим увлечением, с благоговением смотрел на это царство красоты и очарования. Но как мучительно переживал я свое бессилие передать в этюде все величие того, что я видел и чувствовал. Я упорно продолжал писать, счищал и снова писал, стараясь как можно ближе передать то, что я видел и ощущал. Приехав в Москву, я начал писать картину «Порубь». Я весь был наполнен переживаниями, какие я испытывал, работая над этюдом, я был весь во власти очарования этой лесной красоты. Так как этюд был проработан

довольно подробно, писать картину было более или менее легко. В картине передалось то настроение, которое я переживал, работая над этюдом»[1].

Картину «В родном гнезде» (1890) художник писал так: «...Мой близкий друг... предложил мне поехать с ним к его бабушке, у которой была небольшая усадьба на реке Оке, недалеко от Серпухова... Усадьба была очень небольшая, с маленьким одноэтажным домиком. Бабушка была чрезвычайно обрадована приезду внука. После объятий пошли на террасу — маленькая терраска, с тремя ступеньками, ведущими в сад. Мой друг уселся на ступеньке, а я пошел в сад, и прошелся по заросшей дорожке. Беленький одноэтажный домик с деревянной терраской и студент — мой друг, сидящий на ступеньках, и около него бабушка — так мне все это понравилось, что я решил написать картину. На другой же день с утра я начал писать этюд беленького домика с терраской, а потом, окончив этюд, попросил моего приятеля посидеть на ступеньках так, как он сидел в первый день нашего приезда. Написав этот этюд, я спросил своего друга: можно ли просить бабушку попозировать мне часа полтора по 10—15 минут с отдыхом. Бабушка согласилась. Я сделал с нее быстрый набросок, мне нужно было найти главное: отношения ее платья к белым стенам дома. Написал я и дорожку, идущую от дома в сад. По бокам дорожки росли запущенные кусты и пионы. Для фигуры бабушки я решил взять в Москве старушку из богадельни. Этюд студента был более или менее закончен. Какая удачная поездка, какая чудесная тема, сколько в ней радости, счастья! Думалось, что и картина будет удачной... Добрался до своей квартиры, немного отдохнул после путешествия, затем достал альбом, этюды и начал эскиз моей картины под свежим впечатлением от поездки... Взяв подходящего размера подрамок, я угольком наметил на нем композицию картины, зафиксировал и на другой день утром начал писать. Эскиз меня удовлетворял как по композиции, так и в смысле колорита, в нем мне удалось передать как внешнюю оболочку, так и глубокое внутреннее содержание. Окончив эскиз, заказал подрамок, натянул очень тонкий мелкозернистый холст и приступил к работе над картиной. Тщательно нарисовав, начал писать картину; выходило удачно, мне не столько помогали этюды, как свежее воспоминание об этой поездке. Когда я писал, у меня перед глазами стояла эта уютная небольшая усадьба с ее симпатичными обитателями. И вот эту счастливую, радостную жизнь мне и удалось передать»[2].

[1] В. Н. Бакшеев. Воспоминания, стр. 48—49.
[2] Там же, стр. 49—50.

Из приведенных отрывков, в которых художник подробно описывает свою работу над двумя картинами, совершенно ясен и его метод живописи. Прежде всего он находит интересный, захватывающий его мотив. Затем пишет этюды, работает над эскизом. После этого тщательно и подробно по эскизу делает рисунок на холсте угольком, фиксирует его и начинает писать красками.

Приступая к работе красками на холсте, Бакшеев строго следовал лучшим традициям мастеров русской классики — Саврасова и Поленова. Основой его живописного метода было правило — никогда не перегружать холст красками и избегать повторного нанесения одного красочного, корпусно положенного мазка на другой, еще не вполне просохший. Писал Бакшеев медленно, вдумчиво, строго следуя основным приемам превосходно разработанного им метода живописи. Мазки красок он клал сразу друг к другу. Цветовой тон или полутон, а также соотношения тонов он старался найти сначала на палитре и, верно взяв, наносил их на холст сразу, не переписывая потом. Сразу положенный мазок краски отлично и навсегда сохраняет свой первоначальный тон неизменным, краска почти совершенно не пожухает и в то же время прочно и крепко спаивается с поверхностью грунта холста. В тех случаях, когда тон положенного мазка взят неудачно, Бакшеев не закрывал его другим, а удалял, тщательно счищая краску с холста. Бессистемное, непродуманное наложение отдельных мазков красок друг на друга всегда ведет к утрате первоначальной звучности и глубины даже верно взятого тона или является причиной появления общей серости и загрязненности колорита картины.

В тех случаях, когда художник применял нанесение лессировок по корпусно законченной в один прием живописи, он предварительно давал живописному слою просохнуть в течение довольно длительного срока (картина «Неудачники», 1900).

В этюде «Пионы» (1904, собрание дочери художника), написанном на пленере, Бакшеев широко использовал лессировки натуральным краплаком, благодаря чему достиг необычайной легкости, звучности и глубины в передаче цвета.

Бакшеев писал большинство своих картин техникой à la prima[1] по частям по сырому. Закончив один кусок живописи, переходил к другому; никогда не возвращался к ранее написанному и не делал никаких прописок по нему.

После того как картина была закончена, красочные слои

---

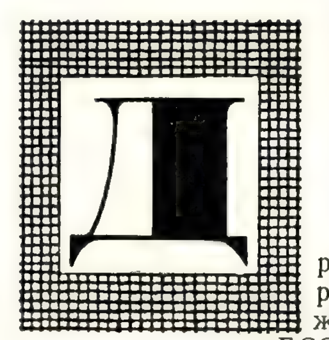
[1] Живопись в один прием, в один сеанс, по сырому красочному слою.

должны были полностью просохнуть и отвердеть в течение длительного времени — не менее одного года. Лишь затем, если это было необходимо, художник приступал к окончательной живописной отделке — наносил в нужных местах лессировки или делал дополнительные прописи, но очень легко — тонкими, почти прозрачными слоями.

Свои картины он не покрывал лаком, считая, что это приводит к изменению первоначального колорита произведения и вызывает его сильное пожелтение и потемнение.

Отлично продуманная система построения живописного слоя, превосходное знание материалов живописи и умение в совершенстве владеть ими помогли Бакшееву создать произведения, отлично сохраняющие всю свою первоначальную свежесть и звучность на протяжении многих десятилетий.

В. К. БЯЛЫНИЦКИЙ-БИРУЛЯ
(1872—1957)



руг Левитана и Репина, один из старейших мастеров русской пейзажной живописи, народный художник РСФСР и БССР Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля родился в 1872 году в местечке Бялыничи Могилевской области в Белоруссии, в семье военнослужащего. В юные годы он поступил в известную в то время в Киеве рисовальную школу художника Н. И. Мурашко, где приобрел необходимые знания по рисунку и овладел его техникой. Это да-

ло ему возможность в 17-летнем возрасте поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Обучение в течение 9 лет под руководством опытных педагогов С. А. Коровина, Н. В. Неврева, И. М. Прянишникова и К. В. Лебедева заложило прочные основы для всего последующего развития мастерства художника.

Еще до окончания в 1898 году училища Бялыницкий-Бируля стал выставляться на ежегодных ученических выставках, и его работы привлекали внимание многих. В 1897 году основатель знаменитой галереи П. М. Третьяков приобрел у начинающего художника картину «Из окрестностей Пятигорска» (х., м[1]., 36, 5×51,5, ГТГ). Это событие в его жизни явилось началом признания творчества художника. С 1897 года он систематически участвует в выставках Московского общества любителей художеств, а с 1899 года — в Товариществе передвижных выставок. В 1905 году вступает в члены товарищества. В 1901 году Бялыницкий-Бируля получает золотую медаль за экспонированную на Кавказской юбилейной выставке картину «Вечные снега». В 1911 году на Мюнхенской выставке присуждается золотая медаль картине «Час тишины». В том же году он получает на выставке в Барселоне за картину «Перед весной» вторую золотую медаль. Отдельные полотна приобретают музей Академии художеств в Петербурге («Весенний день», 1902), Русский музей («Умолкнувшие поля», 1911), Третьяковская галерея (второе полотно «В конце зимы», 1907). В 1908 году за картину «Дни ранней весны» художник получает почетное звание академика живописи.

Блестящий мастер лирического пейзажа, Бялыницкий-Бируля уделял наибольшее внимание природе средней полосы России и Белоруссии.

Создаваемые в эти годы произведения отличают правдивость и эмоциональная содержательность художественных образов природы. Очень верно отметил особенности творчества Бялыницкого-Бируля И. Е. Репин в своем письме от 14 января 1910 года: «Я всегда с новым большим удовольствием смотрю на Ваш косогор с избами, занесенный снегом; люблю эти бережки, белыми краями отражающиеся в горной речке... Я так привык освежаться душой перед вашими живыми веяниями правды, красоты и свободы»[2].

Бялыницкого-Бируля особенно привлекала передача происходящих в природе изменений, ее быстро исчезающих

---

[1] Х., м.— здесь и далее — холст, масло.

[2] Цит. по кн.: Г. Жидков. Бялыницкий-Бируля. М., «Советский художник», 1953, стр. 8.

переходных состояний. Его излюбленными мотивами были начало ранней весны, первые дни осени, первое таяние снега, занимающийся весенним утром рассвет, наступление сумерек.

В советское искусство художник вошел общепризнанным мастером реалистической пейзажной живописи с четко выраженным почерком.

Его искусство во многом способствовало образованию прочной творческой связи произведений молодых советских художников-пейзажистов с великим наследием русской реалистической живописи XIX века.

Творческая деятельность Бялыницкого-Бируля в советский период многогранна. В 20-е годы он одним из первых обращается к пейзажам тех мест, где жил и работал в последний период В. И. Ленин. Все то, что было тесно связано с пребыванием В. И. Ленина в Горках — дом, где он жил, аллеи парка, сам парк и прилегающая к нему местность,— все это нашло свое поэтическое воплощение в произведениях художника.

В 30-е годы Бялыницкий-Бируля создает ряд полотен, посвященных преображаемой героическим трудом советского народа природе нашей страны. Многократные поездки художника в совхозы, на Дальний Север, в Хибины, к Баренцеву и Северному морям дали ему богатейший материал.

Последующие годы столь же плодотворны для художника. Им написаны картины: «Вечер юного мая» (1940, х., м., 74,5×98,5 ГТГ); «Калужница зацвела» (1940, х., м., 46×57,5, ГТГ); «Задумчивые дни осени» (1943, х., м., 74,5×99, ГТГ) и другие полотна.

В 1947 году художник после долгого перерыва попадает в Белоруссию. Свидание с родными местами вдохновляет его на создание новых картин. В это время написано одно из самых известных полотен «Вновь расцвела весна» (1947, х., м., 100×160, ГТГ). В нем художник передал пленительный мотив весеннего пробуждения природы тех мест, где еще сохранились следы недавнего пребывания врага.

В последние годы жизни художник много болел, однако после длительных перерывов он вновь и вновь возвращается к творчеству. В последний период им создано немало интересных полотен — таких как «Дни юного мая» (1950, х., м., 100×130, Гос. картинная галерея Белорусской ССР); «Дни майских гроз» (1950, х., м., 67×80, Астрахань, областная картинная галерея); «Сентябрьский вечер» (1950, х., м., 60×100), «Полдень полярной осени» (1951, х., м., 100×130).

Родина высоко оценила творческие достижения художника. Он дважды был награжден орденом Трудового Красного Зна-

мени, ему было присвоено почетное звание народного художника РСФСР и Белорусской ССР, он был избран действительным членом Академии художеств СССР и почетным академиком Академии наук БССР.

Следуя лучшим традициям реалистической школы, Бялыницкий-Бируля очень внимательно относился к технике живописи и применяемым в ней материалам. Вот, что он говорил автору этой статьи в мае 1943 года: «Отличное, глубокое знание ремесленной стороны дела, уменье выбрать наиболее отвечающие технике и методу работы художника материалы и технологически разумно их употреблять, являются одной из важнейших сторон живописного мастерства».

Весь многолетний творческий путь художника свидетельствует об очень серьезном его отношении к выбору живописных материалов — холста, грунта, красок — и умелому владению ими. Этим и объясняется превосходная сохранность и свежесть колорита его произведений на протяжении многих десятилетий.

МАТЕРИАЛЫ

Холст. Бялыницкий-Бируля обычно использовал мелкозернистый плотный льняной холст (в 1 см^2 холста 210—256 зерен). На нем он писал и небольшие, и средние, и крупные по размерам пейзажи. Лишь в отдельных случаях для больших работ он применял среднезернистые плотные холсты. Ткань, по мнению художника, должна иметь четко выраженное зерно и фактуру и быть плотной. Переплетение нитей в ткани холста он предпочитал обычно прямое (гарнитуровое). На саржевых холстах почти не писал.

Художник пользовался подрамниками с колками из сухой выдержанной древесины липы или сосны, которые заказывал опытному столяру по собственным чертежам. Все края планок подрамника, соприкасающиеся с холстом, были закруглены, так как иначе неизбежно повреждение загрунтованного холста, в особенности при натягивании. Планки подрамника имели скосы внутрь (они слегка стесывались по направлению к центру для того, чтобы края планок не образовывали резко отпечатывающихся линий на поверхности картины).

Холст к подрамнику прикреплял трехгранными гвоздями с широкой шляпкой — они хорошо держат ткань.

Грунт. В самом начале деятельности Бялыницкий-Бируля пользовался эмульсионными грунтами фабричного изготовле-

ния. Но затем и вплоть до последних лет он употреблял только собственноручно загрунтованные холсты.

Прежде чем приступить к грунтовке холста, художник натягивал его на подрамник, закреплял гвоздями и слегка смачивал лицевую поверхность водой. Когда холст высыхал, он проклеивал его клеем, приготовленным из пищевого желатина, воды и меда следующим образом: 6 листков желатина он заливал 200—250 см^3 кипяченой теплой воды и давал ему разбухнуть в течение нескольких часов. После этого смесь подогревалась до полного растворения желатина в воде (до температуры, близкой к закипанию, клей доводить ни в коем случае нельзя). После того как клей остывал, в него добавлялось немного меда, и состав тщательно размешивался. Этим жидким клеевым раствором художник проклеивал холст один или два раза (когда ткань не очень плотная), нанося его тонким слоем. После этого холст просыхал не менее суток. После проклейки художник прошлифовывал пемзой поверхность холста, удаляя таким образом все неровности и топорщущиеся волоски волокон. Затем в клеевой раствор добавлялось 1—2 листа желатина и состав слегка подогревался, пока листки желатина не распускались. После этого в него высыпались сухие цинковые белила. Состав тщательно размешивался, и в него добавлялось немного сгущенного на солнце и воздухе, уплотненного льняного масла, приготовляемого самим художником (на полстакана клеевого раствора —4—5 чайных ложек сухих белил в порошке и 2 чайные ложки льняного масла). Полученной таким образом, тщательно размешанной, жидкой сметаноподобной массой он грунтовал холст в два приема, нанося состав кистью очень тонким слоем. Перед нанесением второго слоя холст просыхал 2—3 суток.

Для длительных и более ответственных работ он так же тонко грунтовал холст третий раз, добавив в эмульсионный состав небольшое количество лакового керосина. Наряду с этим эмульсионным грунтом художник в последние годы успешно применял и казеиновый эмульсионный грунт, приготовляя его из обезжиренного творога, нашатырного спирта, льняного отбеленного масла и мела или цинковых белил (на 50 весовых частей творога — 6 весовых частей 25-процентного нашатырного спирта). Сначала он замачивал творог в 150 весовых частях теплой воды и давал ему постоять 3—4 часа. После добавления нашатырного спирта и нагревания состава на слабом огне (не выше 50—60°) при постоянном помешивании получался казеиновый клей. Им художник проклеивал холст один раз. Затем в теплый раствор казеинового клея постепенно тонкой струей вливалось отбеленное льняное масло

(около 25 весовых частей), также при непрерывном помешивании состава. Таким образом получалась эмульсия, с которой смешивались мел или сухие цинковые белила (не более 125 весовых частей), предварительно хорошо растертые с водой (150 частей воды и 1 часть глицерина). Приготовленной таким образом, тщательно размешанной массой, имеющей консистенцию жидкой сметаны, художник и грунтовал холст, последовательно нанося два слоя грунта. После просыхания первого слоя художник прошлифовывал загрунтованную поверхность холста, для того чтобы она стала совершенно ровной и гладкой.

Загрунтованный холст художник выдерживал не менее года. Некоторые свои работы он писал на холстах 5—10-летней выдержки. На невыдержанных загрунтованных холстах никогда не писал, так как живопись на них быстро темнеет, жухнет, а нередко и растрескивается.

Картон. Этюды художник писал обычно на мелкозернистом загрунтованном холсте. Нередко пользовался также тонким желтым картоном, предварительно проклеивая его желатиновым или казеиновым клеем 2—3 раза. В отдельных случаях он после проклейки грунтовал картон одним тонким слоем казеинового эмульсионного грунта.

В первый период творчества художник нередко писал этюды на загрунтованных свинцовыми белилами и клеемеловым грунтом тонких дощечках из липы, а также и на ватманской плотной бумаге, предварительно проклеивая ее в 1—2 приема тонким слоем желатинового клея. На ватмане выполнены и некоторые более поздние этюды.

Палитра красок. Бялыницкий-Бируля предпочитал пользоваться наиболее прочными и светоустойчивыми красящими веществами: природными землями — охрами, сиеной, красными, зелеными и коричневыми землями, умброй, а также красками, представляющими собой прокаленные окиси металлов,— кобальты, изумрудная зелень, окись хрома, неаполитанская желтая, марсы и другие. Желтые и красные кадмии различных оттенков он также часто применял, но пользовался ими очень осторожно в смесях с землями и краплаком. Художник избегал употребления недостаточно прочных красок — берлинской лазури, стронциановой желтой и, в особенности, различных имитаций красок, приготовляемых на основе каменноугольных красителей. Из белых красок он предпочитал свинцовые белила, отличающиеся корпусностью и способностью быстро сохнуть.

В дореволюционные годы он писал преимущественно масляными красками Досекина, Мевеса, Лефрана и Винзора.

В последние годы он пользовался красками Винзора, ценя их за отличную пастозность и чистоту цвета, и некоторыми красками Ленинградского завода художественных красок.

Разжижители. Для разжижения масляных красок Бялыницкий-Бируля пользовался, в особенности при первых прописках, хорошо очищенным лаковым керосином, совершенно не влияющим на цвет краски. Скипидаров, в особенности соснового или елового, вызывающих пожелтение, а нередко и потемнение живописного слоя, художник совершенно не употреблял. В 1909—1916 годах он иногда использовал хорошо уплотненное на солнце маковое масло, разбавленное терпентинным лаком. В последующие годы он нередко пользовался (в особенности для разжижения красок, предназначаемых для работы в завершающих живопись слоях) отбеленным маковым маслом, разбавленным очищенным керосином. После высыхания хорошо отбеленного макового масла остается совершенно прозрачная и не желтеющая пленка, в то время как пленки других масел, в особенности льняного, сильно желтеют, вызывая нежелательные изменения цвета отдельных красок, в особенности голубых, синих, зеленых.

Красочный слой. Большое внимание Бялыницкий-Бируля уделял технике нанесения красок на холст, стараясь никогда не загружать его излишне. «Краски на холст надо наносить очень легко, тончайшими слоями, усиливая их кладку только в светах — иначе живопись станет тяжелой и исчезнет вся ее воздушность и легкость»,— говорил художник в беседе с автором этой статьи.

Свои работы избегал покрывать лаком, считая, что это не дает живописному слою свободно дышать и нарушает нормальный процесс отвердевания масляных красок. Кроме того, лак, по мнению художника, уплотняет и утяжеляет живопись.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Рисунок. В совершенстве владея многообразной техникой рисунка, Бялыницкий-Бируля продолжал оттачивать свое мастерство до самых последних дней. Сильное влияние на него в этом смысле имели А. С. Степанов, Н. В. Неврев, К. В. Лебедев, И. М. Прянишников и, в особенности, С. А. Коровин, прекрасный рисовальщик. Художник предпочитал делать рисунки кистью. Углем для этой цели он почти не пользовался.

Этюд. Этюдная живопись в творчестве Бялыницкого-Бируля занимала очень значительное место. Он считал, что этюд

является совершенно необходимым звеном работы художника над картиной-пейзажем.

Многочисленные этюды Бялыницкого-Бируля обычно имеют средние размеры 45×58 см; но нередко он писал этюды и меньшего размера.

Бялыницкий-Бируля никогда не поправлял свои этюды дома, справедливо считая, что всякие поправки и исправления, вносимые в этюд впоследствии, делают живопись фальшивой.

Работая над этюдами, художник старался следовать советам своего учителя С. А. Коровина, который говорил: «Когда Вы пишете этюд, не увлекайтесь мелочами, умейте найти и схватить существо натуры, чтобы в случае, если Вы по каким-либо причинам не сможете продолжать начатый этюд, осталась суть пейзажа. ...И в пасмурную погоду, в так называемый серый день, солнце также ходит по небу, как и в ясный солнечный день, только в серый день мы его не видим... На Ваш вопрос, как нужно писать — быстро или медленно, я отвечу так: необходимо и полезно писать долго, чтобы изучить натуру, но иногда надо писать очень быстро, чтобы успеть верно схватить отношение земли к небу и силу тона... Будьте больше в природе, наблюдайте ее»[1].

В этюдах художник не только фиксировал свои наблюдения над природой, но и проводил большую творческую работу по подготовке картин. Он считал, что картину необходимо неустанно пополнять наблюдениями, поэтому однажды написанное нужно без конца проверять, корректировать все новыми и новыми этюдами.

Однако Бялыницкий-Бируля не раз отмечал, что простое увеличение этюда в размере не имеет ничего общего с созданием картины с этюда. Такие увеличенные этюды бывали всегда, по его словам, мертворожденными произведениями.

В то же время он не отрицал того, что можно писать картину целиком с натуры, хотя сам почти всегда писал свои картины на основании этюдов.

Методы ведения живописного процесса. Бялыницкий-Бируля был сторонником тонкослойной живописи, избегал излишней нагрузки красочной пастой холста, допуская известную корпусность кладки красок лишь в светах. Тени он писал очень тонко, почти лессировочными прозрачными слоями, используя при этом общий полутон грунта. Во многих местах его живописи тени и полутени наносились настолько тонкими

[1] Бялыницкий-Бируля. О методе преподавания пейзажа.— В кн.: Мастера советского искусства о пейзаже. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1963, стр. 32.

и легкими мазками, что из-под них ясно проступала фактура легко загрунтованного основания. Благодаря исключительной глубине и звучности тонов теней и полутеней с их тончайшими переходами, художник достигал изумительной легкости, воздушности и свежести живописи.

Говоря о технике Бялыницкого-Бируля, следует особо отметить виртуозные приемы кладки красок. При внимательном рассмотрении вы заметите, что его мазки отличаются друг от друга по строению, фактуре и форме.

Впечатление воздушности и свежести живописи в значительной степени достигалось художником за счет применения тонированных грунтов. Серовато-голубоватые, серебристо-серые, темно-серые и умбристо-коричневые тонировки, являвшиеся в его полотнах общим полутоном, помогали достичь исключительной мягкости и изысканности колорита. Умело используя богатейшие возможности, даваемые тонировками для достижения общей гармонии колористической гаммы полотен и для получения тончайших переходов из тона в тон, художник легко достигал необычайной мягкости в лепке и моделировке форм.

Большинство полотен имело матовую или полуматовую поверхность, наиболее отвечавшую лирической передаче различных очень тонко уловленных художником состояний природы и способствующую еще большей мягкости и нежности его живописи.

При беглом взгляде пейзажи Бялыницкого-Бируля могут показаться незаконченными. Но стоит чуть внимательнее присмотреться к ним, и вы увидите, что это не так. Почти воздушное письмо, холст, как будто только протертый краской, необычайная легкость, немногочисленность деталей, исключительная изысканность колорита в столь излюбленных им сочетаниях чуть белесовато-голубоватых, серебристо-серых, охристо-коричневатых и светло-зеленых очень нежных по своим оттенкам тонов, а главное — умение изумительно тонко почувствовать и передать мимолетные состояния русской природы — вот основные достоинства его произведений.

Уже по самым ранним работам художника можно судить об очень серьезном его отношении к материалам живописи и блестящем умении владеть ими. Например, пейзаж «Вечером на Волге» (частное собрание), написанный почти 60 лет назад, до сих пор превосходно сохранил свой первоначальный колорит, всю звучность красок. Он написан на мелкозернистом плотном льняном холсте с обычным прямым переплетением нитей и с четко выраженным зерном ткани. Многослойная живопись его исполнена на эмульсионном грунте с соблю-

дением всех основных правил технологии и техники масляной живописи на холсте. Тени, вплоть до полутонов, положены очень тонко, лессировкой; во многих теневых местах нередко проглядывает грунт. Света пастозные, положенные корпусно белилами; хорошо заметны лессировки и в изображении воды.

Для раннего периода творчества Бялыницкого-Бируля характерен его пейзаж «Из окрестностей Пятигорска» (1897, ГТГ), исполненный на мелкозернистом, очень плотного переплетения льняном холсте, покрытом эмульсионным грунтом. Пейзаж выдержан в зеленовато-сероватой гамме. Густо зеленые, тонко положенные теплые тона переходят в более холодные зеленые, мягко переходящие в свою очередь в выдержанную в тепло-синеватых тонах даль. Небо передано серо-голубоватыми, серо-сиреневыми и серовато-зеленоватыми тонами, переходящими в серо-теплый небесный свод. Несмотря на то что это полотно выполнено в традициях пейзажистов русской классической живописи Саврасова, Левитана, Остроухова, в нем уже ясно ощущается индивидуальная творческая манера художника с присущей ему исключительной легкостью и гибкостью в кладке мазка.

Другой пейзаж «Час тишины» (1911) был исполнен художником на среднезернистом плотном холсте, покрытом тонким слоем эмульсионного грунта. Этот грунт обладает свойством слегка впитывать в себя масло из красок, разжиженных лаковым керосином. За счет этого живописная поверхность стала слегка матовой, а краски приобрели необычайную мягкость и нежность. В построении красочной гаммы пейзажа художник шел от нежных сероватых тонов неба к голубовато-блеклым тонам дали, переходящим в серовато-голубоватые и серовато-теплые тона переднего плана озера. Благодаря этим мастерски достигнутым переходам, он добился передачи тончайших оттенков лирического состояния природы среднерусского края.

Работая над этим пейзажем, художник пользовался преимущественно красками Московской фабрики Досекина, а в качестве разжижителя применял отбеленное масло и очищенный керосин. Писал в основном свинцовыми белилами и совершенно не пользовался берлинской лазурью, газовой сажей, масляной копотью, поль-веронезом и стронциановой желтой.

В 1912 году Бялыницкий-Бируля пишет свой пейзаж «Весна» (ГТГ). Поэтично расположенная на берегу реки деревушка, состоящая из немногих домиков, спокойная гладь реки, подтаявшие снежные сугробы передают нам все своеобразие первых серых весенних дней. Еще холодно, еще много

снега на берегу, но во всем уже чувствуется пробуждение природы. Превосходно передана художником талая вода, своими свинцовыми тонами отлично сочетающаяся с серо-голубоватыми тонами осевшего снега, коричневато-золотистыми тонами кое-где обнажившейся земли и с сиренево-сероватыми красками избушек.

Картина написана на мелкозернистом плотном льняном холсте, покрытом эмульсионным грунтом.

При работе над этим пейзажем использовались краски Досекина и некоторые из винзоровских: ультрамарин, кобальт. Разжижались краски маковым облагороженным маслом и очищенным керосином. Кладка в теневых и полутеневых местах велась очень легко, тончайшими слоями полупрозрачных красок, из-под которых почти везде проступают фактура и зерно холста. Чередующиеся преимущественно длинные и частично короткие горизонтальные мазки красок с необычайной мягкостью и легкостью моделируют и лепят формы. В светах кладка ведется легко положенными уверенной рукой мастера корпусными мазками свинцовых белил, из-под которых все же довольно ясно проступает фактура ткани. Найденные художником в этом пейзаже технические приемы наиболее удачно отвечали его широкой манере письма.

Картина «Дом в Горках» (1934, повторение) выдержана в светлых сдержанных тонах. Она исполнена на мелкозернистом, плотном холсте, покрытом казеиновым эмульсионным грунтом. Колорит ясного морозного дня мастерски передан художником серебристо-голубоватыми и серебристо-желтоватыми тонами. Холст не перегружен красками — они лежат легкими полупрозрачными слоями. В отдельных местах из-под красочного слоя просвечивает грунт, что придает необычайную свежесть и легкость всей живописи.

«Центральная аллея, Горки» (1945, частное собрание) также исполнена художником на мелкозернистом плотном холсте, собственноручно покрытом таким же грунтом. Перед прописью грунт был протерт маковым облагороженным маслом — отсюда слегка блестящая, а не матовая поверхность живописи. Художник мастерски передал задумчивый уголок Подмосковья в серый осенний день. Пейзаж выдержан в золотисто-дымчатом общем тоне. Виртуозно и динамично нанесенные мазки прекрасно передают опавшие листья. Зеленовато-серая трава, то переходящая в сиренево-сероватые оттенки, то в мутно-дымчатые, превосходно оттеняет нежно звучащие на фоне умбристо-серой уходящей дали серебристые стволы деревьев с их пожелтевшей листвой. Пейзаж написан в свойственной художнику широкой манере легко нанесенными маз-

ками почти прозрачных красок, через которые просвечивает загрунтованный холст.

Другой пейзаж «Яблони в цвету, Горки» (1945, частное собрание) художник выдержал в голубовато-сиреневых тонах, превосходно передающих серебристый весенний день, слегка озаренный пробивающимися через толщу облаков лучами солнца. От деревьев падают сиреневые тающие тени. Для земли здесь применен мягкий, теплый умбристо-коричневый подмалевок. Мазок здесь то быстрый, порывистый, то сдержанный. Яркие тона зелени переходят в охристо-сиреневый фон парка, а тот в свою очередь — в сильно насыщенную голубизну неба. Все это превосходно передает восторженную радость пробуждения природы.

Как уже было сказано, Бялыницкий-Бируля с не меньшим мастерством писал и северные пейзажи Заполярья. В пейзаже «Полдень полярной осени, Хибины» (1951), решенном художником в серовато-дымчатом колорите, превосходно передан воздух. Этот пейзаж также написан на мелкозернистом холсте с плотным переплетением нитей, загрунтованном самим художником. Первые прописи сделаны красками Ленинградского завода, а закончены красками Винзора.

Работая над своими пейзажами, Бялыницкий-Бируля строго соблюдал последовательность нанесения красочных слоев на холст.

Во всех работах и более позднего периода художник также использовал только эмульсионный грунт, считая его наилучшим применительно к своей технике живописи.

Следует особо отметить мастерство художника в использовании в произведениях фактуры основания — в частности тонированного обыкновенного желтого древесного картона и тонкой фанеры.

Картина «Весенний день» (1930, частное собрание) выполнена на листе древесного желтого картона, сплошь покрытого тончайшим слоем серовато-голубоватой, сильно разжиженной лаковым керосином матовой масляной краски, являющейся основным полутоном всей живописи. При изображении на первом плане весеннего снега художник нанес на общую тонировку очень легкими, как бы воздушными тончайшими слоями красок голубые и голубовато-серые тени. Из-под них везде ясно проглядывает тонировка, являющаяся основой его живописной ткани. Затем нанесены полукорпусные световые удары белилами, очень легко, отрывистыми короткими диагональными мазками, а едва заметным касанием кисти проложены желтовато-зеленоватые полутени.

Живопись водной глади реки в этой картине в основе своей

построена на максимальном включении в нее голубовато-сероватой тонировки. По ней, при вторичной прописке, очень длинными, горизонтально нанесенными мазками проложен нежный голубоватый тон воды, в которой мягко отражается весеннее небо. Коричневато-лиловатые тени нанесены очень тонким, еле заметным мазком. Земля второго плана передана легкими мазками разбеленной белилами светлой охры. Лиловатые тона группы деревьев дальнего плана нанесены вертикальными, фактурно выраженными длинными мазками, четко определяющими формы стволов, а только что распустившаяся листва — легкими, мелкими прикосновениями кисти сильно разбавленной белилами зеленой краской.

При передаче неба художник также полностью использовал основную серо-голубоватую тонировку. По ней очень легко голубоватым тоном прописано небо.

Облака переданы тонко положенными легкими мазками белил, слегка подцвеченных голубым.

Живопись «Весеннего дня» построена на изысканном сочетании тончайших оттенков голубого, серебристо-голубоватого, охрянисто-коричневых, светло-зеленых и лиловатых тонов, пронизанных везде проступающим серовато-голубоватым общим полутоном; нежные, очень мягкие переходы из одного полутона в другой почти незаметны.

В другой работе — этюде «Ранняя весна — рассвет» (1932, 24,3×35,7, частное собрание), выполненном на фанере, Бялыницкий-Бируля отлично использовал фактурные особенности и цвет материала основания.

Решенная в скромной гамме серовато-голубоватых тонов, живопись этюда выполнена очень тонкослойными, легко нанесенными кистью мазками прозрачных и полупрозрачных красок, в большинстве случаев положенных на просвет. Мазок то фактурно выражен, то наоборот сильно заглажен, и краска нанесена почти протиркой.

Прежде чем писать небо и воду, художник проложил по фанере тонким слоем общий серовато-голубоватый довольно темный тон. Уже по нему тончайшими градациями темно-серых и серовато-голубоватых тонов передал затянутое дымкой предрассветного тумана небо и водную гладь реки. Так же легко, почти одним касанием кисти жидко разведенными красками передана земля первого плана с только что появившейся травой, избушка и две березки, еще не покрытые листвой.

Наиболее ярким примером совершенства техники Бялыницкого-Бируля является картина «Весна» (1905, х., м., 145×112, собрание Ногинского краеведческого музея), выполненная на пеньковом крупнозернистом холсте, покрытом

клеемеловым грунтом. Несмотря на то что она писалась по этюдам в мастерской и работа над ней велась примерно в течение месяца, живопись поражает свежестью и легкостью — создается впечатление, что пейзаж выполнен сразу. Вода первого плана передана легко положенными, тонкослойными, как бы вибрирующими мазками красок. Так же легко и свободно написаны лес дальнего плана, небо, стволы деревьев, причем при изображении последних художник очень удачно включил в построение их живописной фактуры зерно ткани. Мазок положен на поверхности холста свободно и легко, уверенная рука мастера одним движением кисти вела кладку красочных масс, лепя формы и моделируя их. Лишь в световых частях пейзажа — снег первого и второго планов и часть неба — художник вел кладку красок более корпусно.

На склоне лет Бялыницкий-Бируля подвел итоги своей творческой деятельности художника-пейзажиста в «Записках художника»[1]. В них содержатся очень ценные размышления автора, в частности о том, как формируется и развивается живописец-пейзажист. Считаем целесообразным привести отдельные выдержки из них.

«В основе таланта пейзажиста всегда лежит искренняя любовь к природе. Понять, почувствовать природу, суметь подслушать ее говор не всем дано. Всю свою жизнь я много работал, учился, наблюдал, прислушивался к молчанию, к говору природы. И сейчас, в своем одиночестве я всегда наблюдаю ее вечно изменчивую жизнь. Природа будит в человеке различные по своему характеру чувства и переживания. Различные состояния в жизни ее по различному отзываются в душе.

Все знают картину Саврасова «Грачи прилетели», многие помнят также этюды к картине. Если бы мы не видели созданной Саврасовым картины, а видели только этюды к ней, то они бы нас удовлетворили в большей или меньшей степени (так как среди них есть более удачные и менее удачные), удовлетворили подобно тому, как нас радует этюд Саврасова с изображением вечера после дождя. И все же как далеки этюды от самой картины «Грачи прилетели»! Для всех наглядно, понятно, с каким волнением, с какой силой эмоционального чувства воспринял художник пришедшую на окраины волжского города весну. Влюбленный в родную природу, художник оставил на холсте своем доподлинный ее образ — образ русской весны, он создал произведение, в котором отозвалась вся сущность увиденного. Перед нами образ при-

[1] Частично они опубликованы в книге «Мастера советского искусства о пейзаже». М., Изд-во Академии художеств СССР, 1963, стр. 35—41.

роды, выношенный в душе большого поэта. Образ — в этом есть суть, цель и назначение картины.

Левитан, обладая тонким чутьем природы, воспринял достижения Саврасова и пошел огромными шагами дальше по пути своего учителя. Внешне его картины отличаются от этюдов архитектонической найденностью. Она приходит в результате вынашивания образа природы в душе художника, здесь запечатлевается его творческая мысль. Именно в композиции прежде всего сквозит идея произведения.

Картина «Над вечным покоем» удалась Левитану не благодаря тому или другому этюду. Она написана не с этюда, и, уж конечно, это не увеличенный этюд. Картина — результат изучения природы, знания ее, результат многих наблюдений, раздумий, пережитых чувств, которые во многом порождены не только природой, но и той подсознательной грустью, которая охватила больного Левитана. Прежде чем запечатлеть на полотне этот пейзаж, художник выносил его в своем сердце.

В этой картине сказался весь внутренний мир художника тех дней. В ней, как и в каждой пейзажной картине, два плана — природа, ее жизнь и жизнь человеческого сердца.

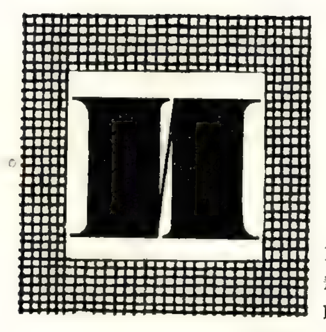
Следует сказать, что не всем художникам дано на основе написанных этюдов создать картину-пейзаж, якобы уже обозначенную написанными для нее несколькими этюдами. Сколько раз в жизни видел я, как картины оказывались слабее этюда, разбавленнее. Лишь тогда, когда художник постигал сущность увиденного и ставил своей задачей передать свое впечатление, когда на лицо был дар памяти виденного мотива, красок и тонов — возникал образ природы, возникала пейзажная картина, и в этом случае картина оправдывала свое назначение. Поэтому я часто думаю, что все дело в умении научиться смотреть, в умении видеть, в частности цвет в природе, в умении извлечь из материала природы эмоциональную действенность цвета. Этим в совершенстве владел Левитан.

Необходимо развивать в себе способность запоминать впечатления. И. Е. Репин называл этот дар силой воображения: «Я думаю, что самая высшая награда человеку на земле: воображение».

Никогда не забыть мне фразы, сказанной М. В. Нестеровым. Он писал этюд и увидел, что глаза мои бегают с холста его этюда на природу. Тогда он сказал: «Сейчас не то в природе, что вы видите на этюде. Это уже ушло. Я всегда стараюсь схватить, удержать то мое первое впечатление, которое оставляет во мне природа; я стараюсь его запечатлеть в этюде, и этот этюд послужит мне основой для картины...

Какой же этюд ценен для картины? Вряд ли стоит спорить, что если этюд сделан так, что в нем видишь, чувствуешь состояние природы, если художник сумел закрепить увиденное на холсте, целиком отдавшись охватившему его чувству, такой этюд достоин внимания. Настоящий художник всегда самозабвенно любуется тем, что в природе остановило, привлекло его внимание, и это сказывается в этюде. Написанное в картине неустанно проверяется, корректируется все новыми и новыми этюдами».

И. Э. ГРАБАРЬ
(1871—1960)



горь Эммануилович Грабарь родился в 1871 году. Окончив в Петербурге юридический факультет университета, он в течение 1894—1896 годов занимался в высшей художественной школе при Академии художеств. Он учился у И. Е. Репина, которому во многом обязан совершенством владения строгим академическим рисунком, мастерством композиционного построения и тонким чувством колорита. По окончании школы Грабарь успешно работал в жанре

пейзажа и многократно участвовал во многих дореволюционных выставках. После Великой Октябрьской социалистической революции Грабарь также выставлял свои работы на многих выставках. Благодаря высокому мастерству исполнения, проникновенной, артистичной передаче художественных образов природы, своеобразию творческого почерка, его полотна всегда привлекали внимание широких кругов зрителей.

Признание достижений Грабаря в пейзажной живописи нашло свое подтверждение в избрании его в 1913 году действительным членом Академии художеств. В 1943 году ему было присвоено почетное звание народного художника РСФСР, и в этом же году он был избран действительным членом Академии наук СССР.

Художник вел большую научную и педагогическую работу. В 1943—1947 годах он был директором Всероссийской Академии художеств, с 1944 по 1960 возглавлял Институт истории искусств Академии наук СССР.

Еще в 1901 году Грабарь, изучая непревзойденное мастерство и техническое совершенство величайших художников прошлого, совместно с известным немецким исследователем техники живописи художником Эрнстом Бергером провел ряд опытов в области техники живописи различных видов — от античных времен до XVIII века включительно.

Старейший русский живописец и известный ученый, академик И. Э. Грабарь, автор интереснейших и своеобразных по своей технике произведений станковой живописи, в течение ряда лет писал преимущественно техникой масляно-лаковой живописи, но в некоторых случаях успешно применял темперную и смешанную темперно-масляную технику.

На протяжении многих десятилетий он совершенствовал живописное мастерство, стремясь постичь лучшие технические достижения мастеров западноевропейской и русской живописи. Непосредственное изучение произведений этих художников, знание различных данных по технике живописи, приведенных в старых манускриптах и трактатах Пачеко, Де-Майерна, Кареля ван Мандера, во многом способствовало формированию и совершенствованию его сложной и многообразной техники живописи.

МАТЕРИАЛЫ

Основания под живопись. Исходя из многовекового опыта живописцев прошлых столетий, Грабарь обращал серьезное внимание на основание под живопись, считая, что от умелого

2 Заказ 669

выбора холста, полностью отвечающего требованиям живописи и избранной художником техники, во многом зависят не только сохранность первоначального колорита и живописно-красочного слоя, но и успех всего произведения в целом.

Холст. Почти все свои произведения — пейзажи, портреты и натюрморты — Грабарь выполнял преимущественно на плотном льняном холсте с обыкновенным прямым переплетением нитей.

Большинство работ Грабарь выполнял на среднезернистых холстах. Так как художник применял пастозную технику письма, фактура ткани, ее зернистость не имели для него существенного значения.

Подрамник. Очень важное значение для сохранности живописно-красочного слоя и грунта картины, по мнению художника, имеет подрамник, а также правильность натяжения на него холста. «У многих современных живописцев натянутый на подрамник холст нередко провисает. Это влечет за собой сильное растрескивание живописно-красочного слоя и грунта, осыпание и отслаивание красочных слоев, а иногда и грунта от ткани холста. Во многих случаях это происходит из-за небрежно и неумело сделанного подрамника»,— говорил Грабарь в одной из бесед с автором этой статьи. Сам художник пользовался подрамниками, сделанными только из сухой, прочной и хорошо выдержанной древесины сосны. Подрамник имел достаточно широкие прочные планки, отвечавшие размеру картины. Углы его вязались на ус в потемок[1] таким образом, чтобы концы планок не разрывали кромок холста. Подрамник по всем четырем углам расклинивался двойными колками, обеспечивающими равномерное натяжение ткани. Планки подрамника имели скосы в 4—5°. Для картины большого размера Грабарь пользовался подрамником с поперечной перекладиной или крестовиной — это обеспечивало его устойчивость, а также равномерность и прочность натяжения холста.

Картон и бумага. Наряду с холстом художник иногда применял в качестве основания под живопись плотный серый картон или ватманскую тряпичную бумагу, наклеенную на картон. Около ста этюдов для картины «День инея» были написаны на ватманской бумаге, плотно наклеенной на картон (18×21 см). Несмотря на то что со времени их выполнения прошло почти 50 лет, они сохранились превосходно.

Грунт. Исключительно важное значение для сохранности

[1] То есть гнездо для шипа в планке не вырезается насквозь, как это делается обычно, а выдалбливается тонким долотом, и шип не проступает снаружи.

живописи, выполняемой в любой технике, а в особенности в технике масла или масло-лака, имеет грунт. Утрата звучности и чистоты цветового тона красочного мазка, значительное изменение его первоначальной силы, а иногда и всей колористической гаммы произведений многих современных художников часто объясняется несовершенством применяемых ими грунтов или несоответствием использованного типа грунта избранной технике живописи.

В произведениях Грабаря, несмотря на нередко применявшуюся им пастозную и очень сложную подчас технику, эти крайне неблагоприятные для живописи явления совершенно отсутствуют. В связи с умением правильно выбрать тип грунта, наиболее отвечающий применяемой художником технике, Грабарь упоминал о своей интересной беседе с известными французскими живописцами Дега и Ренуаром: «Особенно врезалась в мою память беседа с Дега. Я спросил его прямо в упор:

— Скажите, почему вы уже давно перешли исключительно на живопись пастелью, тогда как в прошлом вы всегда писали масляными красками?

— Меня часто спрашивают об этом,— сказал Дега,— и я каждый раз отвечаю одно и то же: когда я хожу по Лувру, я вижу, что все картины, писанные маслом, нестерпимо потемнели, сохранились же в полной свежести одни лишь пастели. Я пришел к убеждению, что масло губительно действует на живопись, являясь главной причиной ее разрушения и искажения, почему я и перешел окончательно на пастель и рисунок, расцвеченный гуашью.

Тут неожиданно вмешался в разговор Ренуар:

— Нет, воля ваша,— сказал он с улыбкой.— Я без масла ни на шаг; пусть живопись темнеет и желтеет, но без обильного масла в ней нет изящества и французской легкости, которую я предпочитаю всему на свете.

— Вот тебе на! — подумал я.— Сразу два противоречивых мнения о технике живописи, взаимно исключающие друг друга,— есть от чего прийти в отчаяние.

Но слова Дега глубоко запали мне в душу, не давая мне покоя в течение долгих лет и заставляя искать технику, способную устранить зловещие свойства масляной живописи...

В поисках выхода из этого заколдованного круга я остановился на мысли обратиться прежде всего не к масляной краске, а к способу грунтовки холста. Задача состояла в том, чтобы изготовить грунт, предельно всасывающий в себя масло, сохраняющий его на поверхности краски лишь столько, сколько необходимо для избежания ее распада от слабости

связующего вещества. Таким грунтом мог быть только меловой, на слабом растворе гибкого мягкого клея. Я начал готовить именно такие грунты, на которых я работаю непрерывно, начиная с 1896 года. Подобные всасывающие грунты, носящие название «абсорбантных», были уже давно в ходу наравне с масляными, я только усилил их всасывающую силу, доведя ее до предела, не переходящего в неудобное для живописи явление «вжухания»[1].

На протяжении многолетней творческой деятельности Грабарь убедился, что наилучшими грунтами для масляной, а также и темперной живописи, являются клеемеловые грунты. Они обеспечивают полное сохранение свежести живописи, предохраняют ее от растрескивания, в особенности в выпуклых, корпусно положенных местах кладки, и не вызывают пожухания красок. Эти клеемеловые грунты приготовляются из хорошо промытого, отмученного в чистой воде мела на осетровом или желатиновом клею. Такие грунты он приготовлял с большим или меньшим содержанием клея — для работы, рассчитанной на длительное время и более быстрой, учитывая при этом большую или меньшую способность их всасывать в себя масло.

Для проклейки холста Грабарь пользовался жидким, чуть теплым раствором желатинового клея, нанося его флейцем тонким слоем один раз. После просыхания холста Грабарь наносил на его поверхность одним тонким слоем хорошо перетертую сметаноподобную массу клеемелового грунта.

Художник употреблял массу грунта следующих составов:

I. Клей осетровый — 50 г, мел кусковой отмученный — 800 г, вода дистиллированная —1 000 г.

II. Клей осетровый — 60 г, мел кусковой отмученный — 750 г, вода дистиллированная — 1 000 г.

Масса грунта первого состава применялась для малосеансной живописи. Грунт с большим содержанием клея употреблялся для многосеансной работы. Грунт наносился флейцем на проклеенную поверхность холста тонким слоем. На этом обычно и заканчивался весь процесс грунтовки. Лишь при употреблении холста с редким переплетением нитей он покрывался вторым слоем массы грунта.

Если на таким образом загрунтованную и просушенную поверхность холста положить мазок масляной краски, то вокруг мазка образуется темное пятно, показывающее, что грунт впитал в себя довольно значительное (и в то же время совершенно излишнее для краски) количество масла. Благо-

[1] Вопросы изобразительного искусства. М., «Советский художник», 1956, т. III, стр. 123—124.

даря вытягиванию грунтом из краски излишнего количества масла, красочный слой в то же время очень крепко и прочно сцепляется с основанием живописи — загрунтованным клеемеловым грунтом холстом. При этом на загрунтованной поверхности холста остается красящее вещество, содержащее минимальное количество масла, а масляная живопись приобретает многие наиболее ценные свойства пастели. Необходимо заметить, что пастель все-таки легко подвергается разрушению, а живопись, выполненная на клеемеловых грунтах, сохраняется хорошо.

Масляными грунтами Грабарь не пользовался, считая их крайне вредными для живописи: они не обеспечивают достаточно прочного сцепления красок с поверхностью грунта, способствуют потемнению первоначального колорита и возникновению ряда других явлений, неблагоприятно отражающихся на сохранности живописи.

Эмульсионные грунты он считал приемлемыми — в особенности, если они изготовлены осмотрительно и содержат небольшой процент масла.

Палитра красок. Белые. Белила цинковые, белила свинцовые, белила кремницкие (свинцово-цинковые).

Желтые. Охра светлая, охра золотистая, охра желтая, сиена натуральная, кадмий желтый, неаполитанская желтая, индийская желтая.

Красные. Киноварь, кадмий красный, краплак светлый, краплак темный, английская красная, венецианская красная.

Синие. Ультрамарин, кобальт синий, церулеум.

Зеленые. Изумрудная зеленая, Поль Веронез, кобальт зеленый, зеленая земля.

Коричневые. Умбра натуральная, умбра жженая, сиена жженая, Ван Дик коричневый.

Черные. Кость слоновая жженая, виноградная черная.

В его палитре отсутствовали всевозможные имитации красок, в частности все краски, приготовленные на основе каменноугольных красителей, а также краски, не выдерживающие проверку временем.

Грабарь писал готовыми масляными красками, преимущественно фирм Винзор и Ньютон и Лефран. Красок Ленинградского завода он не применял.

Нередко он писал темперными красками, приготовленными на основе казеиново-масляной эмульсии им самим; пользовался также темперными красками фабричного изготовления заграничных фирм.

Разжижители. Работая фабричного изготовления масляными красками в тубах, он разжижал их на палитре лаком и

терпентинным скипидаром. Из лаков он большей частью употреблял мастиксовый лак, а также лак из венецианского терпентина. В отдельных случаях, в особенности в ранний период творчества, он наряду с этими лаками пользовался и светлым копаловым лаком, добавляя его в небольшом количестве в красочную пасту.

Благодаря введению в краски известного количества лака, Грабарь по сути дела писал не масляными, а масляно-лаковыми красками, безусловно обладающими более высокими живописными и оптическими качествами, нежели чисто масляные краски, не содержащие в своем составе смол. Процесс их просыхания протекает более равномерно, не вызывая при этом какого-либо изменения первоначально взятого тона.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Отличная сохранность живописно-красочной поверхности произведений Грабаря является во многом результатом того, что художник строго соблюдал определенные условия ведения живописного процесса на холсте. Наилучшая сохранность живописи достигается при условии работы по сырому живописному слою в течение одного-двух дней. Если необходимо работать по сырому и на третий день, то нужно ежедневно по окончании работы выставлять холст в холодное место — это предохранит краски от преждевременного высыхания.

В тех случаях, когда приходится работать над картинами, требующими длительного времени для завершения — полугода и более, Грабарь советовал почаще прибегать к удалению с холста мастихином слишком большой красочной нагрузки. Этот метод рекомендовал ему в свое время П. П. Чистяков: «Однажды, похвалив мой этюд головы, смело и густо набросанный, он взял мастихин и счистил его без остатка, сказав с лукавой усмешкой: «А ведь лучше стало! Вот так писал Фортуни». То же говорил Чистяков и Серову[1].

Грабарь отмечал также, что эта манера работы была свойственна и замечательному французскому художнику Эдуарду Манэ.

Однако тут же Грабарь указывал: «Это не значит, что данный прием надо всем и каждому рекомендовать как единственно возможный... Я склонен думать, что не может быть никакого общего правила для техники живописи. Каждому нужно выработать свои навыки и правила»[2].

---

[1] Вопросы изобразительного искусства, т. III, стр. 125.

[2] Там же, стр. 126.

Художник писал не только маслом — он нередко пользовался и темперными красками как в чистом виде, так и в сочетании с масляно-лаковыми красками. С темперой он впервые детально познакомился в 1898 году в Мюнхене, сдружившись с известным художником Эмилем Рейнеке, работавшим исключительно темперой.

Первой работой Грабаря темперой был «Портрет девочки в рост»[1]. «Я выбрал девочку-натурщицу лет двенадцати, одел ее в специально сшитое короткое платьице, старо-розового оттенка, шедшего к ее золотистым распущенным волосам, бледному лицу, голубым глазам и красным губам. Я поставил ее на фоне стены, на которой повесил античный, слегка раскрашенный и патинированный барельеф. Девочка стояла во весь рост в повороте вправо от зрителя, смотря на зрителя.

Технически картина была задумана чрезвычайно сложно, со специальной подготовкой под лессировку каждого отдельного куска, различного по цвету и фактуре. Написанная темперой, с последующим покрытием лаком, картина имела успех в кругах видевших ее мюнхенских художников»[2].

«Я пробовал эффекты темперы и на других темах: «В концерте»[3]— часть концертного зала с черными костюмами мужчин и цветистыми платьями женщин; «В доме свиданий»[3]— группа полуобнаженных женщин вульгарного типа; «Школьницы»[3]— несколько девочек-подростков, идущих в ряд по улице, и т. п.

В первой и второй вещи меня занимала главным образом задача передачи мягкого электрического света, играющего на лицах, пушистых волосах, в складках шелкового платья; в последней интересовала ритмичность движения переплетающихся детских ног — отдаленный отзвук темы парфенонских коней.

Была еще такая тема: «Леда». Ее смысл заключался в том, чтобы полностью вписать в квадратную раму фигуру обнаженной женщины, изогнувшейся в объятиях черного лебедя. Фигура была почти в величину натуры, трактовка живописи — явно под влиянием венецианцев, в темной гамме, с лессировками.

Я начал внимательно всматриваться в технику венецианских мастеров, для чего ежедневно ходил в старую пинакотеку,

---

[1] Находится в собрании художника.

[2] И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М.— Л., «Искусство», 1937, стр. 140.

[3] Находится в собрании художника.

Мне было ясно, что они в огромном большинстве случаев писали также темперой, чем и объясняется их сила цвета»[1].

Внимательное изучение подлинных произведений великих венецианских живописцев помогло художнику в овладении техникой темперы и совершенствованию его собственного технического метода живописи. Кроме того, он тщательно изучал все рукописные и литературные источники по технике живописи мастеров прошлых столетий.

Грабарь пользовался преимущественно фабричными темперными красками, приготовленными на основе казеинового клея. Но нередко он приготовлял краски темперы и сам.

Сочетая темперу с масляно-лаковой живописью, Грабарь разработал и создал таким образом технику темперно-масляно-лаковой живописи. Картина «Морозное утро» (1,06×1,95, ГТГ), написанная художником в январе 1906 года, из окна его комнаты, выполнена масляно-лаковыми и темперными красками. Другое его произведение — «Неприбранный стол» (1907, 1,0×0,96, ГТГ) также исполнено автором сложной комбинированной техникой масла, темперы и акварели.

Помимо комбинированной техники темперы и масла, художник часто применял масляно-лаковую технику, разработанную им в 1900—1904 годах на основе детального изучения технического мастерства западноевропейских живописцев прошлых столетий, в том числе Тициана, Веласкеса и других. Он писал: «По мере продвижения от ранних эпох к позднейшим, я постепенно переключился от темперы к лаковой живописи и мучительно искал разгадки недосягаемого совершенства техники Веласкеса, не вполне объяснимой одними лишь рецептами книги его учителя, Пачеко»[2]. В основе разработанной им техники живописи масляно-лаковыми красками лежало корректирование масляных красок введением в красочную пасту венецианского терпентина и копалового лака, благодаря чему увеличивалась светосила и интенсивность цвета. В 1903 году к Грабарю обратился за советом художник Ф. А. Малявин. «...Он просил меня дать ему какой-нибудь рецепт связующего вещества, поднимающий светосилу и интенсивность цвета — он собирался сам тереть краски. Я дал ему рецепт, главными составными частями которого были: венецианский терпентин и копаловый лак, предупредив его, что успех зависит от правильности дозировки: слишком большой перевес терпентина может сделать картину почти несохнущей, почему его надо регулировать смолой — копалом, расплавленным в льняном масле.

---

[1] И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография, стр. 133.
[2] Там же, стр. 133—134.

На этом связующем веществе он стер краски, которыми с того времени стал писать все свои картины. Ими написан и «Вихрь» в Третьяковской галерее. Неумеренное количество венецианского терпентина, взятое Малявиным в связующем веществе, превратило красочное тесто этой картины в массу, до сих пор не затвердевшую, в летние дни распускающуюся и даже грозящую прийти в движение. Но яркость красок, их блеск действительно изумительны, оставляя далеко позади яркость простых масляных красок»[1].

Для более глубокого понимания особенностей техники масляной живописи художника ценны его высказывания о процессе создания отдельных произведений.

Касаясь живописной техники широко известной картины «Сентябрьский снег» (1903, ГТГ), в процессе создания которой был использован оригинальный прием смешения красок не на палитре, а непосредственно на живописной поверхности загрунтованного холста, художник писал: «Живопись «Сентябрьского снега» была действительно переломной для меня. Будучи где-то посредине между прежней, пленерной, и новой, импрессионистической установкой, она казалась не совсем обычной, хотя о настоящем разложении цвета, о «дивизионизме» в отношении к ней еще речи быть не может. И все же живопись снега, его пушистость и кажущаяся белизна, при глубокой тональности, были достигнуты при помощи несмешения красок...»[2]

«Картина, названная мною, в соответствии с задачей, которую я себе поставил, «Белая зима», очень понравилась Серову, сказавшему мне на выставке: «Трудная задача, а вышла у вас. Зима — действительно белая, а белил не чувствуешь». Это впечатление достигнуто тем же способом несмешения красок на палитре, а смешения их на холсте, как и в «Сентябрьском снеге», но задача здесь была значительно сложнее[3].

Вот что говорил Грабарь о работе над картиной «Февральская лазурь» (1904, 183×41, ГТГ): «Настали чудесные солнечные февральские дни. Утром, как всегда, я вышел побродить вокруг усадьбы и понаблюдать. В природе творилось нечто необычное, казалось, что она праздновала какой-то небывалый праздник,— праздник лазоревого неба, жемчужных берез, коралловых веток и сапфировых теней на сиреневом снегу. Я стоял около дивного экземпляра березы, редкостного по ритмическому строению ветвей. Заглядевшись на нее,

---

[1] И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография, стр. 193.
[2] Там же, стр. 197.
[3] Там же, стр. 201.

я уронил палку и нагнулся, чтобы ее поднять. Когда я взглянул на верхушку березы снизу, с поверхности снега, я обомлел от открывшегося передо мной зрелища фантастической красоты: какие-то перезвоны и перекликания всех цветов радуги, объединенных голубой эмалью неба. «Если бы хоть десятую долю этой красоты передать, то и то это будет бесподобно»,— подумал я.

Я тотчас же побежал за небольшим холстом и в один сеанс набросал с натуры эскиз будущей картины. На следующий день я взял другой холст и в течение трех дней написал этюд с того же места. После этого я прорыл в глубоком снегу, свыше метра толщиной, траншею, в которой и поместился с мольбертом и большим холстом для того, чтобы получить впечатление низкого горизонта и небесного зенита, со всей градацией голубых — от светло-зеленого внизу до ультрамаринового наверху. Холст я заранее в мастерской подготовил под лессировку неба, покрыв его по меловой, впитывающей масло поверхности густым слоем плотных свинцовых белил различных тональностей.

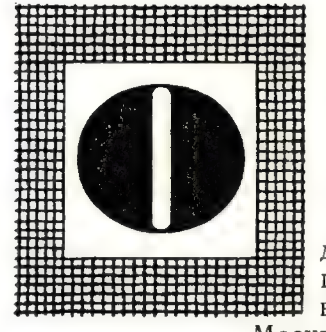
Февраль стоял изумительный. Ночью подмораживало, и снег не сдавал. Солнце светило ежедневно, и мне посчастливилось писать подряд без перерыва и перемены погоды около двух с лишним недель, пока я не кончил картину целиком на натуре. Писал я с зонтиком, окрашенным в голубой цвет, и холст поставил не только без обычного наклона вперед, лицом к земле, но повернув его лицевой стороной к синеве неба, отчего на него не падали рефлексы от горячего под солнцем снега и он оставался в холодной тени, вынуждая меня утраивать силу цвета для передачи полноты впечатления.

Я чувствовал, что удалось создать самое значительное произведение из всех до сих пор мною написанных, наиболее свое, не заимствованное, новое по концепции и по выполнению»[1].

---

[1] И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография, стр. 201—202.

Н.П. КРЫМОВ
(1884–1958)



дин из старейших советских мастеров пейзажной живописи Николай Петрович Крымов родился в 1884 году в Москве в семье художника. До 20-летнего возраста он учился у своего отца П. А. Крымова, овладев под его руководством техникой строго академического рисунка и основами живописи. В 1904 году он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества и занимался в нем вплоть до 1911 года. Его учителями были выдающиеся мас-

тера реалистической русской живописи, опытные педагоги В. А. Серов, Н. А. Касаткин и Л. О. Пастернак.

Многие годы Крымов вел и большую педагогическую работу; был профессором ВХУТемаса в Москве (1920—1922 годы), преподавал в Московском художественном техникуме имени 1905 года (1934—1939 годы).

В 1949 году он был избран членом-корреспондентом Академии художеств СССР, а в 1956 году ему было присвоено почетное звание народного художника РСФСР.

Превосходный мастер лирического пейзажа, Н. П. Крымов обладал своеобразной системой техники живописи, позволявшей ему с большой точностью и правдивостью передавать в своих произведениях разнообразные состояния природы. Живопись его отличалась тонкостью нюансов.

Большое влияние на формирование творческой манеры художника имело изучение живописных достижений непревзойденного мастера русского пейзажа И. И. Левитана.

Наблюдения и выводы Крымова легли в основу его системы тоновой реалистической живописи[1].

Под «тоном» Крымов подразумевал степень светосилы цвета. Живопись он определял как «передачу тоном (плюс цвет) видимого материала». Найти общий тон в живописи — это значит правдиво и точно передать в пейзаже общее световое состояние природы, соответствующее определенному времени года или суток (утро, день, вечер). От верности взятого общего тона, характерного для данного состояния природы, зависит, по его мнению, правдивость передачи не только самого состояния природы, но и пространства.

Но для проверки правильности взятого тона необходим какой-то инструмент, так же как и в музыке с этой целью применяют камертон. Этим случайно найденным камертоном явилось для Крымова пламя зажженной спички. «Однажды в 1924 году я писал белый домик в Звенигороде. Был пасмурный день. Домик я тронул чистыми белилами, и он так и засверкал. Потом пришлось мне писать этот же домик в солнечный день. Дело у меня не ладилось. Много папирос выкурил я на сеансе, досадуя на себя, но ничего не получалось. И вдруг, зажигая очередную спичку и поднося ее к папиросе, я увидел, вернее, совершенно не увидел пламени спички. Оно слилось с белой, освещенной солнцем стеной, на уровне которой я держал спичку. Меня как будто осенило. Дождавшись

---

[1] Тоновая теория Н. П. Крымова вызывает у отдельных художников возражения, в основе которых чаще всего лежит различное понимание ими и Н. П. Крымовым «тона» и противопоставление его цвету.

серого дня, я повторил опыт со спичкой. И в этот раз ясно увидел пламя. Белая же стена рядом с границей пламени показалась мне далеко не белой, а значительно потемневшей. Я понял тогда, что в моих руках — некий «камертон» светосилы. Пламя спички равно в природе белому, освещенному солнцем. В свою очередь, это белое равно белилам нашей палитры, как самому светлому тону, который имеется у художника»[1].

Возрождение теории тоновой живописи и приведение ее на основе собственных наблюдений и выводов в стройную систему является заслугой Крымова. Благодаря этому многие молодые советские живописцы смогли понять сущность тоновой реалистической живописи больших мастеров прошлого (В. Серова, И. Левитана, К. Коровина, И. Репина) и овладеть ее методами.

МАТЕРИАЛЫ

Основания под живопись. Подавляющее большинство произведений Крымов выполнял на холсте. Но отдельные произведения он писал и на бумаге, наклеенной на плотный картон. Это «Крыши под снегом» (1906, 24×19); «Речка» (1926, 27×35); этюд «Сарай» (1926, 22×29 — все в собрании ГТГ).

Бумага. Крымов обычно выбирал обыкновенную рисовальную бумагу чисто белого цвета и наклеивал ее на плотный древесный картон с обеих сторон, чтобы он впоследствии не коробился. Для обеих сторон он применял один и тот же сорт бумаги. Бумага наклеивалась клеем, приготовлявшимся художником из листков пищевого желатина. Дав клею просохнуть, художник проклеивал поверхность бумаги, предназначенную под живопись, желатиновым клеем, нанося его очень тонким и ровным слоем. На этом он и заканчивал подготовку бумаги под живопись масляными красками.

Подрамник. Для своих произведений Крымов выбирал подрамник, сделанный из прочных планок сухой и выдержанной древесины липы или сосны. К качеству подрамника он относился с большой требовательностью.

---

[1] Н. П. Крымов. О живописи.— «Советское искусство», 1938, № 46. Б. В. Иогансон в своей книге «За мастерство в живописи» (М., 1945) не согласен с методом определения правильности взятого тона посредством пламени спички и выдвигает ряд серьезных возражений против него.

Холст. Крымов обычно писал на льняных холстах с обыкновенным (гарнитуровым) переплетением нитей. Он любил, чтобы холст был плотным, с ровной и гладкой поверхностью, поэтому предпочитал писать на мелко- или среднезернистых холстах, обладавших плотным и наиболее ровным переплетением нитей.

Фактура ткани и ее рисунок не имели особого значения для художника, так как обычно были скрыты наносимым на холст плотным слоем грунта.

Холсты грубые, с редким переплетением нитей он считал малоприемлемым основанием для живописи, так как они требуют грунтовки особенно толстым слоем, что всегда приводит к ненужной перегрузке произведения красочной массой и служит одной из важнейших причин его преждевременного старения и разрушения.

Грунтовка холста. В последние годы художник писал на имеющихся в продаже грунтованных холстах фабрики «Палитра» и мастерской Художественного фонда. Но грунтованный покупной холст он обязательно подвергал дополнительной загрунтовке. Натянув его на подрамник и закрепив, он покрывал поверхность холста двумя последовательно наносимыми тонкими слоями свинцовых белил, стертых с приготовленным им самим подсолнечным полимеризованным маслом. Затем давал холсту хорошо просохнуть в течение 6—14 дней — в зависимости от температуры и влажности воздуха в комнате, после чего снова очень тонко покрывал его тем же составом. Далее холст выстаивался в течение двух-трех месяцев. Произведения, выполненные на холсте, обработанном таким образом, обладают исключительной прочностью. Например, «Последние лучи» (1936), «Вечер в деревне» (1927), «После дождя» (1927 — все в собрании художника) до сих пор прекрасно сохранились.

Загрунтованный свинцовыми масляными белилами холст имел совершенно ровную, гладкую, идеального белого цвета поверхность, исключительно приятную для живописи. Кроме того, этот грунт совершенно не действовал на краски — не вызывал ни их чрезмерного пожухания, ни изменения первоначальной светосилы.

Цинковыми белилами при грунтовке холста художник никогда не пользовался — главным образом потому, что они очень долго сохнут (если свинцовые белила высыхают и отвердевают в 5—10 дней, то цинковые белила полностью отвердевают только через 2—3 месяца). Это свойство цинковых белил особенно опасно при употреблении их в смесях с другими красками, так как они естественно задерживают и

высыхание всей смеси красок, чем способствуют длительному и крайне вредному взаимодействию между маслом и пигментами.

В тех случаях, когда Крымов писал не на фабричных уже загрунтованных холстах, он производил грунтовку следующим образом. Натянув холст на подрамник и закрепив его на нем, он наносил на поверхность холста тонкий слой свинцовых белил, смешанных с жидким раствором рыбьего клея (осетрового или севрюжьего). Дав этому слою хорошо просохнуть, прочищал его поверхность шкуркой, а затем последовательно наносил два тонких слоя свинцовых белил, стертых на подсолнечном масле. Нанеся первый слой и хорошо его просушив в течение 10—14 дней, он затем наносил второй тонкий слой. Загрунтованный таким образом холст выдерживался 3—4 месяца.

Крымов пользовался исключительно масляными грунтами, приготовленными на свинцовых белилах. Применения других грунтов, в особенности эмульсионных, он избегал.

Красочная палитра. Красочная палитра Крымова немногочисленна. Он использовал только наиболее светоустойчивые и прочные краски.

Белые. Белила свинцовые.

Желтые. Охра золотистая, охра светлая, сиена натуральная, кадмий лимонный, кадмий желтый, кадмий оранжевый, индийская желтая.

Красные. Кадмий красный, краплак.

Синие. Ультрамарин, кобальт синий светлый, кобальт синий темный.

Зеленые. Изумрудная зелень.

Коричневые. Умбра натуральная, Ван Дик коричневый.
Крымов совершенно не применял стронциановой желтой и берлинской лазури, считая их красками вредными для живописи. Первая из них обладает способностью в смеси с маслом быстро зеленеть, а вторая крайне опасна в смесях и ядовита по своему тону.

Черными красками художник не пользовался совершенно, так как его живопись не требовала их.

Он также не употреблял цинковых белил, считая их малоприемлемыми для живописи.

Крымов всегда писал только фабричными тюбиковыми красками. Особенно любил краски фирм Винзор и Ньютон и Лефран. Из красок ленинградского завода «Черная речка» он употреблял только свинцовые белила, остальные краски этого завода не удовлетворяли его своими цветовыми качествами.

Разжижители. Художник применял только один разжижитель собственного приготовления — облагороженное подсолнечное масло, длительное время (1—2 года) выдерживаемое им в бутылках из прозрачного белого стекла.

Смешение красок. В процессе работы на холсте Крымов допускал любые смешения красок друг с другом. Он считал, что благодаря очень строгому отбору красок и скорости просыхания красочных слоев потемнения смесей произойти не может.

Покрытие лаком. Большинство своих произведений художник покрывал лаком, применяя с этой целью мастиксовый или даммарный лак, отлично предохраняющие живопись от различного рода внешних воздействий. Покрытие лаком он обычно производил через год, а иногда и через два года после окончания работы над произведением. За это время красочный слой успевал хорошо просохнуть и отвердеть.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Как уже было сказано, Крымов добивался быстрого просыхания наносимых на холст красочных слоев, что давало ему полную возможность при его методе многослойной живописи работать всегда по хорошо просохшей красочной поверхности. При этом не происходило пожухания наносимых сверху слоев красок и их изменения в тоне, неизбежного при ведении живописного процесса по не вполне просохшему красочному слою.

В зависимости от задуманного живописного решения, произведения Крымова выполнялись в разный срок — от одного сеанса до одного-двух месяцев. В последнем случае художник работал над картиной по частям, стараясь довести в тот же день каждый начатый кусок живописи почти до полной завершенности. Постепенно переходя от одного куска живописи к другому, он заканчивал всю картину и в заключение наносил лишь отдельные мазки кистью, позволяющие добиться полной гармонии произведения.

Рисунок. Прежде чем приступить к работе над пейзажем, Крымов много времени и внимания уделял предварительному, тщательно проработанному рисунку.

Своим ученикам он советовал: «Пишите вернее, помните, что рисунок в пейзаже так же должен быть точным, как и в портрете человека. Пейзаж — это портрет природы. Хорошо написать пейзаж так же трудно, как написать любое хорошее произведение... Проверяйте рисунок по вертикалу и по го-

ризонталу. Все время сравнивайте отношения. Старайтесь верно определить общее состояние. Предмет у окна будет выглядеть иначе, чем тогда, когда вы его перенесете в темный угол. Пишите среду, в которой находится предмет. Свет определяет цвет и форму предмета. Один и тот же цвет предмета выглядит иначе в зависимости от той среды, в которой он находится. Рефлекс на предмете никогда не будет светлее самой освещенной точки этого предмета. Это грамота, которой вы должны овладеть, она должна войти в привычку»...[1]

Крымов советовал писать только с натуры, а не от себя, так как при живописи с натуры ясно видны тона.

По глубокому убеждению Крымова, этюды очень помогают художнику изучать природу. Этюд Крымов всегда начинал писать с самого интересного места, объясняя это отчасти тем, что в течение работы глаз художника постепенно утомляется, ослабляется необходимая острота зрения. «Начиная с интересного места, художник выполняет его еще не уставшим, видит наиболее верно и остро. Решив хорошо самое интересное место, а значит и самое главное в работе, он затем пишет все остальное, являющееся как бы менее значительным, ответственным, не требующим столь большого напряжения...»[2]

Художник многократно обращал внимание на понимание обобщения и законченности в живописи. «Настоящее обобщение предусматривает подчинение деталей общему... Многие понимают под законченностью в живописи исполнение всех деталей. Это неверно. Картина закончена тогда, когда нет вранья в живописи, когда все проверено и верен общий тон. Когда выражен замысел»[3].

Крымов всегда очень внимательно изучал натуру и стремился ее передать на холсте как можно точнее. Очень ценны его отдельные указания по живописи этюда. Например, он отмечал, что границу неба и земли всегда надо рисовать очень правильно. Также и берега уходящей реки — иначе река будет падать или стоять стеной. Крымов считал также, что ближние и дальние деревья в этюде не могут быть одинаковы по цвету. Надо помнить, говорил он, что все темные предметы, чем они дальше от нас, тем становятся светлее, а все светлые, чем дальше — тем темнее, а на горизонте и темные и светлые сливаются в один тон. И еще: все светлые места, чем они

---

[1] Н. П. Крымов художник и педагог. Статьи, воспоминания. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1960, стр. 83, 159—160.
[2] Там же, стр. 136.
[3] Там же, стр. 82—83.

меньше размером, тем будут темнее, а все темные, чем меньше, тем будут светлее.

Почти всегда в отражении в воде все темные предметы светлеют, а все светлые темнеют. Внимательно сравнивая предметы с их отражением в воде, всегда можно заметить, насколько все в воде менее контрастно выглядит, чем в натуре. Тушится и яркость цвета. В солнечный день самые светлые рефлексы в тени все равно будут темнее освещенных солнцем предметов[1].

«Надо заметить, что если над пейзажем тучи или сплошные облака, а пейзаж освещен солнцем, то тени темные и резкие, а если чистое небо, то тени нежные. Если тучи вдали, а не над пейзажем, то тени могут оставаться слабыми, так как над пейзажем небо чистое»[2].

«Тот, кто не угадывает и не стремится угадать общего тона картины, тот только, так сказать, раскрашивает, хотя бы и похожими по цвету в природе красками. Если угадать общий тон картины, а тона отдельных предметов или частей картины передать не совсем точными цветами, то при верности светосилы этих предметов или частей картины все равно будет очень похоже на правду...

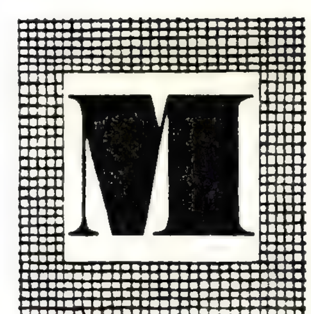
Главной задачей живописи является передача общего тона картины, то есть общее потемнение или посветление светосилы...

Дневной мотив солнечного дня в своих световых частях светлее световых частей серого дня. Вечер — будь то пейзаж, портрет или жанр — в световых частях темнее дня. Лунная ночь очень темна как в свету, так и в тенях. От верной передачи светосилы взятого момента зависит и передача материала. Не отделка мелких деталей, а верный тон решает материал предметов. Если передать угаданным тоном предмет при общем верном тоне, то обеспечена видимая материальность предмета. Если не угадать верный тон предмета при общей тональной верности, не получится видимого материала этого предмета...»[3]

---

[1] Н. П. Крымов художник и педагог, стр. 133—134.
[2] Там же, стр. 41.
[3] Там же, стр. 35.

М. В. НЕСТЕРОВ
(1862–1942)



ихаил Васильевич Нестеров родился 21 мая 1862 года в городе Уфе в семье местного купца, происходившего из новгородских крестьян. В 1877 году он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое успешно окончил в 1886 году. В годы пребывания в училище Нестеров учился у Е. С. Сорокина, И. М. Прянишникова, А. К. Саврасова и В. Г. Перова. Влияние последнего было наиболее сильным и во многом определило от-

ношение начинающего художника к основным вопросам искусства.

В творческом методе Перова Нестерова привлекало умение находить «душу темы» и выражать на холсте ее глубокое внутреннее содержание. В своих воспоминаниях Нестеров пишет по этому поводу следующее: «Мне в Перове нравилась не столько показная сторона, его желчное остроумие, сколько его «думы». Он был истинным поэтом скорби... Перов, как и «добрый волшебник» Швинд, мало думал о красках. Их обоих поглощала «душа темы». Все «бытовое» в его картинах было необходимой ему внешней, возможно, реальной оболочкой «внутренней» драмы, кроющейся в недрах, в глубинах изображаемого им «быта»... В. Г. Перов и П. М. Третьяков меня утвердили в моем призвании. Они были и остались для многих примером, как надо понимать, любить и служить искусству»[1].

В 1880 году, несмотря на уговоры Перова, Нестеров перешел в Петербургскую Академию художеств, но неудовлетворенный постановкой в ней преподавания, он вновь вернулся в училище. Во время пребывания в академии Нестеров занимался у П. П. Чистякова. Вспоминая об этом, он писал: «Учебный год проходил, мои дела были плохи: я совсем отбился от Академии. Чистяков, которого прославляли на все лады, был мне чужд... Так я прожил в Петербурге года три, ничему не научившись. За это время умер от чахотки Перов, и скоро я вернулся на старое пепелище — в Московское училище. Там дело пошло лучше, я кончил курс...»[2]

Высоко оценивая замечательный вклад Нестерова в русскую и советскую живопись, Советское правительство в 1941 году присудило ему Государственную премию I степени, а в 1942 году присвоило почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Выдающийся живописец, тончайший мастер русского лирического пейзажа М. В. Нестеров обладал оригинальной системой техники масляной живописи. Он мастерски владел рисунком и был тончайшим колористом. В основе живописной техники художника лежало внимательное, серьезное отношение к материалам живописи: холсту, грунту, краскам, разбавителям и т. п. Очень вдумчивый и тщательный выбор материалов, наиболее отвечавших его манере письма и способствовавших наилучшей сохранности его произведений, был характерен для Нестерова. Он считал, что «художник обязан

---

[1] М. В. Нестеров. Давние дни. М., 1959, стр. 40—46.
[2] Там же, стр. 51.

знать свое дело, быть в нем сведущим, как хороший врач, инженер, знать технику дела»[1].

Основа под живопись. Свои станковые произведения Нестеров выполнял на фабричного изготовления холстах: большей частью писал на покрытом масляным грунтом холсте московских фабрик Досекина и Фридлендера, а в отдельных случаях употреблял и загрунтованный холст немецких фирм. Некоторые из этюдов писал на этих же холстах, наклеенных на плотный картон. Подобного рода холст приобретался художником в готовом виде в московских магазинах, или же он сам наклеивал законченный этюд на картон. Очень редко Нестеров писал свои этюды на небольших дощечках из лимонного дерева, покрытых тонким слоем масляного грунта из свинцовых белил, подцвеченных черной виноградной (этюд «Отрок Варфоломей»— 1889, 37×22 см, ГТГ).

Выбирая ткань для живописи, художник отдавал предпочтение льняным холстам — как мелкозернистым, так и среднезернистым. Холсты крупнозернистые он применял очень редко.

Большей частью Нестеров писал пейзажи на плотных льняных холстах с обыкновенным — прямым переплетением нитей, но наряду с ними он пользовался и тканями с косым, саржевым переплетением. На таком плотном саржевом холсте им выполнены «Пустынник» (1888—1889, ГТГ) и др.

Прежде чем приступать к живописи на холсте, загрунтованном тонким слоем свинцовых масляных белил, Нестеров тщательно протирал его лицевую поверхность ватным тампоном, смоченным в нашатырном спирте. Благодаря этому, отвердевшая пленка поверхностного слоя масляного грунта размягчалась и частично смывалась, а сам грунт до известной степени «растравливался», и наносимые красочные слои прочно с ним сцеплялись[2]. Точно таким же образом подготавливалась поверхность покрытых масляным грунтом дощечек и наклеенного на картон загрунтованного холста.

Подрамник. Подрамники для своих полотен Нестеров всегда заказывал опытному столяру и требовал, чтобы они были сделаны по всем правилам из сухих, выстоявшихся планок древесины сосны или липы.

Натягивание холста. Загрунтованный, фабричного изготовления холст натягивался Нестеровым на подрамник таким образом, чтобы нити основы и утка ткани были строго парал-

[1] О художественной школе. Письмо Нестерова к П. М. Керженцову, 1936, апрель.— В кн.: М. В. Нестеров. Давние дни. М., 1959, стр. 334.

[2] Из беседы А. В. Виннера с учеником М. В. Нестерова П. Д. Кориным в мае 1955 года.

лельны планкам подрамника. Перед натягиванием он никогда не смачивал водой холст с оборотной стороны, так как это, по его мнению, могло привести к нежелательному размыву и ослаблению слоя проклейки.

Крепление холста к планкам подрамника Нестеров производил обычно при помощи мелких обойных гвоздей.

Красочная палитра. Палитра красок, применявшихся постоянно Нестеровым в станковой масляной живописи, включала небольшое число цветов. А именно:

Белые. Белила свинцовые, белила цинковые.

Желтые. Охра светлая, охра средняя, сиена натуральная, неаполитанская желтая, кадмий лимонный, кадмий желтый.

Красные. Киноварь светлая, киноварь алая, краплак светлый, краплак темный, кадмий красный светлый, кадмий красный темный.

Синие. Ультрамарин натуральный из ляпис-лазури; ультрамарин искусственный, кобальт синий.

Фиолетовые. Кобальт фиолетовый.

Зеленые. Изумрудная зелень, окись хрома, зеленая земля веронская, зеленая земля богемская, кобальт зеленый светлый, кобальт зеленый темный.

Коричневые. Ван Дик коричневый.

Черные. Кость слоновая жжёная, виноградная черная[1].

Нестеров совершенно не применял в живописи: кармин, красные лаки, стронциановую желтую, свинцовые желтые кроны, сурик свинцовый, индиго, синие лаки, умбру жженую, сиену жженую, берлинскую лазурь, ламповую копоть и газовую сажу, а также различные имитации красок, приготовленных на основе каменноугольных ализариновых лаков.

В ранние годы творчества Нестеров нередко пользовался асфальтом. Так, например, в картине «До государя челобитчики» (1886) он выполнил подмалевок с применением асфальта, совершенно не учтя при этом способность асфальтовой краски проникать со временем сквозь нанесенные поверх нее слои красок и вызывать их сильнейшее потемнение и почернение. Эта способность асфальта впоследствии крайне неблагоприятно сказалась на живописи этой картины. Но очень осторожное, умелое применение художником асфальта и нанесение его тончайшим слоем в другой картине — «Пустынник» (1888—1889), в частности в живописи одежды схимника, не вызвало каких-либо неблагоприятных изменений красок картины.

[1] Перечень красок М. В. Нестерова записан со слов его ученика П. Д. Корина.

Масляные краски. Нестеров всегда писал тонкотертыми масляными красками фабричного изготовления, продававшимися в тубах. Он пользовался преимущественно масляными красками иностранных фирм — Лефрана, Винзора, Мевеса, Блокса, Шмидта и московских фабрик Мироновича, Досекина и Фридлендера.

При смешении красок на палитре Нестеров всегда учитывал враждебную природу отдельных красок и не смешивал их вместе.

Разжижители. Красочную пасту применявшихся им красок Нестеров разжижал в процессе работы преимущественно отбеленным льняным маслом и терпентинным скипидаром. Лишь в последнее десятилетие своей работы художник стал в отдельных случаях пользоваться даммарным лаком, вводя его в красочную пасту на палитре в смеси со скипидаром[1].

Кисти. Нестеров предпочитал писать мягкими колонковыми кистями как круглыми, так и полукруглыми, сильно насыщенными волосом, плотными и достаточно упругими. Очень редко, только при работе над большими полотнами, наряду с колонковыми кистями применял щетинные, но не плоские, лопаточкой, а плотные, почти полукруглые.

Лакирование. Нестеров покрывал лаком свои полотна не ранее чем через год, после того как они были закончены. Преждевременное лакирование художник считал нежелательным, так как, по его мнению, оно неблагоприятно влияло на нормальное просыхание красочного слоя картины, задерживало его и служило нередко причиной растрескивания красок.

Обычно Нестеров пользовался мастиксовым скипидарным лаком. Он слегка подогревал лак в горячей воде и в теплом виде кистью наносил его на поверхность картины.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

В этюдной живописи Нестерова мы можем наблюдать очень хорошо продуманную манеру исполнения, в полной мере отвечавшую его серьезнейшему отношению к этюду. Нестеров говорил ученикам: «Этюд — вещь серьезная! Этюды надо писать очень внимательно. Они должны быть не случайными, а заранее хорошо обдуманными, найденными и полностью отвечающими творческому замыслу художника. Если вы в этюде наврете, то в картине будет еще больше неправды,

[1] Из беседы А. В. Виннера с П. Д. Кориным.

поэтому работайте над этюдами очень внимательно»[1].

В каждом этюде и эскизе Нестерову свойственна разная манера кладки краски. То он кладет их пастозно, то разжижает краски маслом со скипидаром, то очень жидко разводит одним скипидаром. Например, эскиз «Видение отроку Варфоломею» выполнен полукорпусно положенными, значительно разжиженными скипидаром красками. А эскиз «Молчание», наоборот, написан художником à la prima густой тюбиковой краской, почти без разжижителя. Исключительное богатство живописно-технических приемов в этюдной живописи Нестерова подчинено одному: наиболее полной передаче правдивых впечатлений художника от натуры.

Свои этюды Нестеров всегда писал сразу до полной завершенности, начиная писать с верхнего угла этюда и постепенно, кусок за куском заканчивая его. Каких-либо исправлений или поправок, прописываний уже завершенной живописи он старался не делать. Благодаря этому методу работы, этюды Нестерова уже более полувека сохраняют всю свежесть и звучность красок.

В этюде «Дуб» (1889)[2] Нестеров мастерски использует своеобразную фактуру саржевого мелкозернистого холста, включая ее в построение живописно-красочного слоя, особенно в живописи фона, а также частично ствола дуба, его листвы и травы. Благодаря этому приему художник имел возможность вести живописный процесс, ограничиваясь лишь тончайшими прописками фона и других частей этюда, не перегружая их красочной массой, и живопись приобретала исключительную легкость и воздушность. Этюд выполнен в основном полукорпусно нанесенными, сильно разжиженными маслом со скипидаром тюбиковыми красками.

Большое значение в системе техники живописи Нестерова играл мазок — его размер, форма, протяженность, характер наложения, фактура. Различные особенности мазка широко использовались художником в живописи как этюдов, так и картин. Они позволяли ему интересно строить и моделировать формы, придерживаясь в то же время тонкослойного метода наложения красок, характерного для большинства его произведений. Мазок в этюде «Дуб» везде очень мелкий и в то же время четкий и в большинстве случаев слитный, строго передающий форму. Исключительной тщательностью отличается и живописная проработка почти всех деталей, характерная не только для этой работы, но и для большинства

[1] Слова Нестерова сообщены автору П. Д. Кориным.

[2] Этюд к картине «Видение отроку Варфоломею» (х., м., 29×17,5, собрание П. Д. Корина).

этюдов Нестерова, например «Рябинка» (1887)[1] и «Рябинка» (1889)[2], где Нестеров так же превосходно использует фактуру мелкозернистого холста, включая ее в живописное построение красочного слоя.

В этой же манере им были выполнены и этюды «Ель»[3], «Крушинка»[4] и другие. В несколько иной манере был написан этюд «Рука с цветком»[5]. Здесь фон написан художником жидко разведенной краской с полным включением в построение его живописно-красочной поверхности фактуры холста. Цветы и рука выполнены преимущественно пастозно, корпусно положенной густой тюбиковой краской, почти без разбавителя; мазки слитные, мягко моделирующие форму руки, и мелкие, фактурно выраженные, четкие в живописи цветка.

Однажды в письме к П. Д. Корину Нестеров писал, что «картина создается в духовном чреве художника, остальное дело мастерства «техники» — той или иной — рафаэлевской, палеховской, репинской или иной какой»[6]. Все живописное, композиционное и колористическое построение будущей картины Нестеров прежде всего обдумывал и лишь затем приступал к эскизам. Обычно он писал не один, а несколько эскизов. «Всегда все — и композиция и красочная гамма — было выношено Нестеровым в душе до конца еще до разработки эскиза, прежде чем он приступал к живописи. Никаких особых «поисков» на самом полотне, никаких переписываний на холсте он не любил» — так рассказывает о манере работы Нестерова П. Д. Корин[7].

В ранних произведениях Нестеров еще во многом следовал живописной технике своих учителей И. М. Прянишникова, Е. С. Сорокина, В. Г. Перова. Он широко пользовался цветным подмалевком и нередко вел живописный процесс по еще недостаточно просохшему красочному слою, допуская при этом разнообразные последующие прописи. Но уже тогда света́ он стремился писать корпусно, а тени — более тонко и легко. Как в подмалевке, так и в последующей живо-

---

[1] Этюд к картине «Христова невеста» (х., м., 23,5×14, собрание П. Д. Корина).

[2] Этюд к картине «Видение отроку Варфоломею» (х., м., 24,7×17,3, собрание П. Д. Корина).

[3] Этюд к картине «Юность преподобного Сергия» (1892, х., м., 37×23, собрание П. Д. Корина).

[4] Этюд к картине «Юность преподобного Сергия» (1890, х., м., 32,5×21, собрание П. Д. Корина).

[5] Этюд к картине «На горах» (1896, х., м., 17,5×20,5, собрание П. Д. Корина).

[6] Письмо М. В. Нестерова П. Д. Корину от 12 января 1932 года.

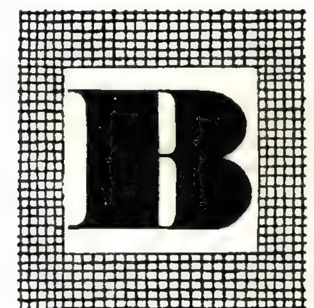
[7] Из беседы автора с П. Д. Кориным в мае 1955 года.

писной кладке красок художник в то время злоупотреблял асфальтом. В эти ранние годы творческой деятельности у Нестерова нет еще достаточной продуманности в системе построения живописного слоя, в системе кладки красок. Еще не отработаны приемы живописи, и краски звучат глуховато. Недаром Нестеров, касаясь своих ранних работ, писал: «От своего учителя В. Г. Перова я пытался перенять мастерство, усвоить его благородные традиции, его метод. Но затем пошел уже своим самостоятельным путем».

Картина «Пустынник» (1888—1889, ГТГ) является полной противоположностью ранним работам. Она выполнена Нестеровым на саржевом, покрытом масляным грунтом холсте, художник в своей собственной манере, корпусно работая краской, прописывает передний план, как бы стремясь материализировать его. Задний план Нестеров пишет очень легко, нанося краски тонкими слоями, почти в протирку, и благодаря этому достигает необычайной легкости и воздушности всего пейзажа. Работая над одеждой пустынника, художник очень осторожно пользуется асфальтом, нанося его на поверхность холста очень тонко, однослойно, не смешивая с другими красками. Благодаря этому приему он достигает исключительной легкости и глубины теней и отличной сохранности всего живописного слоя.

В картине «Видение отроку Варфоломею», выполненной также на покрытом масляным грунтом холсте, Нестеров проявляет большую заботу о живописной фактуре и, пользуясь различными приемами, то корпусно нанося краску в свет́а, то очень легким и тонким слоем прописывая тени и затененные места, он достигает значительного разнообразия в построении живописно-красочного слоя всей картины. В этом полотне, а также и в последующих произведениях — «Юность преподобного Сергия» (1892—1897, ГТГ), «Труды преподобного Сергия» (1896—1897, ГТГ) и «Молчание» (1903, ГТГ) — техника Нестерова достигает совершенства, живопись поражает исключительной легкостью и свободой исполнения.

А. А. РЫЛОВ
(1870–1939)



ыдающийся русский художник-пейзажист Аркадий Александрович Рылов родился в 1870 году в городе Вятке. Детство и юность он провел в этом же городе. Учился Рылов в местной гимназии, а затем в реальном училище. С детских лет он увлекался рисованием акварелью. Рано осиротевший, Рылов впоследствии вспоминал: «Покойный отец недурно рисовал акварелью; я помню, что он давал нам по четверти листа бумаги и мы тоже рисовали.

Отчим также был способен к рисованию и всячески поощрял мое увлечение искусством... Мы с сестрой завели себе тетради для рисования, в которых зарисовывали по совету отчима разные детали пейзажа: пень, ветку, елочку, избушку и т. п.»[1] Кратковременные путешествия юного художника по окрестностям Вятки развивали в нем наблюдательность и чувство любви к природе. «Жизнь у костра, у воды, среди дикой, нетронутой природы и воспитала во мне художника-пейзажиста. Когда я теперь рассматриваю сделанные наспех рисунки, какими они мне кажутся наивными. Все они написаны пометками: розовое, желтое, серебристое, отражение темнее берега, и т. п. Эти записи непосредственных наблюдений принесли мне большую пользу в развитии наблюдательности к краскам, к освещению и т. д.»[2]. Из воспоминаний художника становится очевидным, что эти систематические поездки на природу с отчимом, когда он имел возможность заниматься зарисовками и этюдами на натуре, способствовали приобретению навыков в выборе композиции, развитию чувства цвета, а также совершенствованию в рисунке.

Первым педагогом Рылова еще в Вятке был воспитанник Академии художеств Н. А. Храмцов. Он научил юношу основам рисунка и живописи, привил ему любовь к работе над техникой живописи маслом.

Окончив Вятское реальное училище, Рылов вместе с отчимом поехал в Петербург. Там он поступил в рисовальную школу при Центральном училище технического рисования барона Штиглица и одновременно занимался в рисовальных классах школы Общества поощрения художеств. Вспоминая годы учения в училище Штиглица, Рылов писал в своих воспоминаниях: «Мне очень нравилось учиться у Штиглица. Благодаря трудовой дисциплине работа кипела. Я чувствовал, что с каждым уроком мои технические знания увеличиваются. Мы в совершенстве рисовали отмывкой тушью гипсовые вазы, отлично передавали тростником стекло и металл. С наслаждением я рисовал акварелью и масляными красками натюрморты. До иллюзии передавал клеевыми красками рельефы и металлические предметы на декоративных панно»[3].

Большие успехи в овладении рисунком и живописью и их техникой во время обучения в училище Штиглица и в рисовальных классах школы Общества поощрения художеств

---

[1] А. А. Рылов. Воспоминания. М., «Искусство» 1954, стр. 19.
[2] Там же, стр. 21.
[3] Там же, стр. 39—40.

были достигнуты Рыловым главным образом благодаря его исключительному трудолюбию и любви к искусству. Помимо этого немаловажное значение имело и то, что ему довелось заниматься под руководством таких выдающихся педагогов, как В. Е. Савинский, профессор Н. А. Кошелев, Н. А. Бруни, А. Н. Новооскольцев, И. А. Гальбек и Г. М. Манизер. Особенно благоприятное влияние на формирование Рылова как художника-реалиста имел ученик и последователь известного педагога П. П. Чистякова — Савинский. Именно он помог Рылову овладеть строгим академическим рисунком и усвоить на всю жизнь то основное положение для художника-реалиста, что «рисунок является основой живописи».

Случилось так, что воинскую повинность Рылов отбывал в Петербурге, не прекращая занятий рисунком и живописью. В 1894 году он поступил в Академию художеств в пейзажную мастерскую, которой руководил А. И. Куинджи, и все время обучения в академии занимался у этого замечательного художника.

Создатель превосходных полотен «Ночь на Днепре», «Березовая роща» и других, Куинджи в те годы находился в расцвете таланта. Глубокий знаток природы, выдающийся мастер композиции, блестящий колорист и прекрасный педагог, Куинджи имел на своего ученика огромное и плодотворное влияние. Являясь для своих учеников непререкаемым авторитетом, Куинджи обладал драгоценным даром не подавлять своей волей учеников и не препятствовать их собственному творческому развитию. Вся его система обучения была построена на том, чтобы, всемерно способствуя самостоятельному творческому развитию начинающих художников, прививать им в то же время глубокие знания в рисунке и живописи, в композиционном мастерстве, развивать чувство цвета, а главное — воспитывать в них миропонимание убежденных реалистов.

В 1897 году Рылов окончил Академию художеств, представив на экзамен картину «Набежали злы татаровья». В последующие годы он создал превосходнейшие полотна: «С берегов Вятки» (1900), «Осенний пейзаж» (1902), «Тихое озеро» (1908), «Лесные обитатели» (1910), «Собираются тучи» (1912), «Ночь» (1912), «Зеленый шум» (1904) и другие, получившие широкое признание многочисленных зрителей и высоко оцененные ими. В 1915 году Рылову было присвоено почетное звание академика пейзажной живописи.

Творчество Рылова пронизано глубокой любовью к Родине. Знание природы нашей страны, темпераментное восприятие ее нашли выражение в предельно насыщенном колорите и

простоте оригинальных композиций. Блестящее умение художника синтезировать в своих полотнах наблюдения над природой, дали ему возможность создать произведения, явившиеся ценнейшим вкладом в русское искусство.

Рылов не только сохранял, но и развивал в своих работах лучшие традиции русской реалистической живописи. Честность и правдивость были его основными принципами и в жизни, и в искусстве. В своем творчестве Рылов исходил из заключавшихся в самой природе композиций, полных гармонии и ритма. Он в них не только организует форму и пространство, но и цвет. Художник всегда следовал главному завету своего учителя А. И. Куинджи, который так определял связь содержания живописи с формой: «В картине должно быть внутреннее содержание, то есть мысль, художественное содержание. Композиция и техника должны быть подчинены этому внутреннему. Ничто не должно отвлекать зрителя от этого внутреннего».

Полотна Рылова, полные любви к Родине, имели большое и плодотворное влияние на становление и развитие искусства социалистического реализма.

После Октябрьской революции пейзаж нашей Родины попрежнему занимает основное место в творчестве Рылова. В полотнах, созданных в это время, природа становится у художника более лиричной и в то же время более величавой. Возрастает чувство жизненной силы в его колорите, одновременно возрастает и сложность пейзажных мотивов, и роль рисунка, и значение деталей.

В эти годы им были созданы значительные произведения: «Тревожная ночь» (1917), «Свежий ветер на Каме» (1917), «Чайки. Бурный день» (1917), «Штиль» (1918), «Осенний день» (1918), «Свежий ветер» (1919), «На Каме» (1919), «Чайки на Каме» (1919), «Лебеди» (1920), «Спящий лес» (1920), «В голубом просторе» (1921), «Глушь» (1920), «Легкая зыбь» (1922), «Чайки» (1922), «Сквозь дубовые ветви» (1924), «За дровами» (1927), «Летний полдень» (1928), «На природе» (1928), «Лесная река» (1931), «Вечер» (1933), «Ленин в Разливе» (1934) и многие другие, явившиеся ценным вкладом в историю развития советской живописи.

В 1935 году Рылову было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР за большую и плодотворную работу художника пейзажиста и педагога.

Наряду с живописью Рылов многие годы вел педагогическую работу по воспитанию молодых художников. С 1902 по 1918 год он преподавал в школе Общества поощрения художеств, а с 1918 и по 1934 год он был профессором живописи

Петроградских государственных свободных художественных мастерских и профессором живописи Академии художеств (1918—1929).

МАТЕРИАЛЫ

Основания под живопись. В качестве оснований под масляную живопись Рылов употреблял льняной плотный мелкозернистый или среднезернистый холст простого, гарнитурового переплетения. В частности на очень мелкозернистом и плотном льняном холсте (на 1 см² по основе приходится 14 нитей, а по утку 15 нитей, при толщине ткани 0,39 мм) им выполнена картина «Трактор на лесных работах» (1934, 135×186, ГТГ). На мелкозернистом, также плотном холсте Рыловым выполнены: «Догорающий костер» (1889, 98×202, ГТГ); «Весна» (1894, 25×34,5, ГТГ)[1], «Грязная дорога» (1928, 40×51, ГТГ), «Чайка» (1938, 48×74, ГТГ)[2]. На среднезернистом плотном холсте им написаны: «С берегов Вятки» (1901, 142×99, ГТГ), «Зеленый шум» (1904, 80×107, ГТГ), «Тихое озеро» (1908, 142×103, ГТГ) и другие.

Некоторые из своих этюдов Рылов в ранние годы творчества писал на промасленной бумаге, а затем стал выполнять только на холсте, наклеенном на картон. Отдельные его картины: «Зеленое кружево» (1928, 38×48, ГТГ), «Кочки» (1929, 33×43, ГТГ), «Вечер» (1902, 33×47, ГТГ) были им выполнены на загрунтованном эмульсионным грунтом холсте, наклеенном на картон.

Многие свои произведения Рылов выполнял на фабричного изготовления холстах с эмульсионным или же полумасляным грунтом. Он обычно выбирал холсты с плотным переплетением нитей, справедливо считая, что на такой ткани живопись сохраняется несравненно лучше, чем на холстах с редким плетением. Фактура ткани и ее зерно постоянно использовались Рыловым при построении живописно-красочного слоя его произведений.

Изучение полотен Рылова показало, что он писал на холстах с эмульсионным или полумасляным грунтами как отечественного производства, так и на холстах «Рафаэль» немецкой фирмы, в частности на нем выполнена его картина «В голубом просторе» (1918, 109×152, ГТГ).

В юные годы, во время пребывания в Вятке, Рылов на-

[1] На 1 см² приходится по основе 13 нитей, а по утку — 12, при толщине ткани 0,39 мм.

[2] На 1 см² приходится по основе 13 нитей, а по утку — 14, при толщине ткани 0,52 мм.

учился сам грунтовать холст у своего знакомого художника-любителя А. Н. Юдина: «Он научил меня грунтовать полотно и бумагу, растирать краски и т. д.»[1] Одну из своих первых юношеских картин «Гроза на море» Рылов написал на полотне, загрунтованном им самим охрой.

В послереволюционные годы своей творческой деятельности Рылов нередко сам грунтовал холсты на казеиновом клею с сухими цинковыми белилами и отбеленным маслом, но, видимо, эти грунты были не совсем удачно приготовлены его помощником В. И. Траубенбергом, так как в его картинах «Барщина» (1917) и «Ленин в Разливе» (1934), исполненных на этом грунте, заметно сильное пожухание красок. Его картина «Трактор на лесных работах» (1934, ГТГ) выполнена на холсте, загрунтованном казеиновым эмульсионным грунтом; сохранность грунта и красочного слоя отличная.

Прекрасная сохранность большинства полотен Рылова объясняется не только превосходными качествами применявшихся им холстов и их грунта, но в известной степени умением художника правильно натягивать холст на подрамник таким образом, чтобы он впоследствии не провисал.

Рылов пользовался подрамниками с подвижными планками, легко расклинивавшимися колками. По своей конструкции его подрамники, выделанные из сухой древесины сосны, были очень устойчивы. Холст натягивался им тщательно, причем нити ткани были всегда строго параллельны планкам подрамника. Ткань прикреплялась к планкам мелкими обойными гвоздями, вбиваемыми в боковые грани планок на расстоянии 4—5 см друг от друга.

Палитра красок. Рылов в своих работах пользовался красками преимущественно минерального происхождения как природными, так и искусственно получаемыми. Из красок органических он применял: индийскую желтую, индиго, краплак светлый и темный, виноградную черную. В его палитру входили:

Белые. Белила свинцовые, белила кремницкие, состоявшие из смеси цинковых и свинцовых белил.

Желтые. Охра светлая, охра золотистая, охра желтая, сиена натуральная, кадмий желтый, кадмий оранжевый, индийская желтая.

Красные. Земля красная венецианская, земля красная индийская, английская красная, капут-мортуум, кадмий красный, краплак светлый, краплак темный.

Синие. Ультрамарин, кобальт синий светлый, кобальт синий темный, индиго.

[1] А. Рылов. Воспоминания, стр. 22—23.

Зеленые. Зеленая земля веронская, зеленая земля богемская, изумрудная зелень, зеленая Поль Веронез.

Коричневые. Умбра натуральная, сиена жженая, коричневая земля кассельская, Ван Дик коричневый, асфальт.

Черные. Кость слоновая жженая, виноградная черная.

В некоторых своих ранних работах, например в картине «Догорающий костер» (1898, ГТГ), Рылов в живописи дальнего плана применял асфальт, разжиженный мастиксовым лаком, что привело к потемнению живописного слоя и его растрескиванию. В дальнейшем Рылов отказался от употребления асфальта. В этом решении большую роль сыграло посещение им в 1933 году совместно с М. В. Нестеровым Русского музея. Нестеров обратил его внимание на сильнейшее изменение первоначального колорита ряда работ Семирадского и Куинджи, которое произошло из-за применения ими асфальта. «Некоторые картины постарели, сильно изменились в красках. Например, «Проводы новобранца» Репина отличались сочным колоритом, теперь потускнели, как олеография. До неузнаваемости изменилась «Грешница» Семирадского. По словам Нестерова, эта картина, писанная на битюме, сверкала богатством красок,— теперь сильно потускнела. Эффектные произведения Куинджи потухли, почернели»[1].

Рылов с большим вниманием относился к выбору красок для своей палитры, избегая включать в нее заведомо непрочные и сомнительные. В этом отношении его насторожило письмо Крамского к Репину по поводу красок картины Куинджи «Лунная ночь на Днепре» (1880). «Крамской писал: «Меня занимает следующая мысль: долговечна ли та комбинация красок, которую открыл художник? Быть может, Куинджи соединял вместе краски (зная или не зная, все равно), такие краски, которые находятся в природном антагонизме между собой и по истечении известного времени или потухнут, или изменятся и разложатся до того, что потомки будут пожимать плечами в недоумении: от чего приходили в восторг добродушные зрители? Вот, во избежание такого несправедливого к ним отношения в будущем, я бы не прочь, так сказать, составить протокол, что: его «Ночь на Днепре» вся наполнена действительным светом и воздухом, его река действительно совершает величественное течение, и небо настоящее, бездонное, глубокое. Картина написана немного более полугода тому назад, я ее знаю давно и видел при всех моментах дня и при всех освещениях и могу засвидетельствовать, что как при первом знакомстве с нею я не мог отделать-

---

[1] А. А. Рылов. Воспоминания, стр. 223—224.

ся от физического раздражения в глазу, как бы от действительного света, так и во все последующие разы, когда мне ее случалось видеть, всякий раз одно и то же чувство возникало во мне при взгляде на картину и попутно наслаждение ночью, фантастическим светом и воздухом...» ...Протокол напечатан не был. Опасения же Крамского, к сожалению, сбылись в полной мере»[1].

Масляные краски Рылова. Рылов пользовался в юные годы красками собственного приготовления, растирая пасту из пигмента на олифе, но эти краски не удовлетворяли его по своим качествам, и он стал писать фабричного изготовления масляными красками в тюбиках, пользуясь красками петербургской фабрики Васильева, а впоследствии и более дорогими красками Лефрана, Винзора и Блокса, приобретая их в киоске Академии художеств: «Была также «лавочка» с красками и разными художественными принадлежностями высшего качества. Весь товар выписывался из-за границы без пошлины. Глаза разбегались от этих художественных лакомств. За прилавком стоял флегматичный, хмурый бородач Тарасов. Он продавал краски... Много, много лет до самой революции стоял Тарасов неизменно за прилавком в академии. Мы все любили Тарасова, с ним было связано представление о дивных красках и холстах»[2]. В послереволюционные годы Рылов писал красками Лефрана, Винзора и наших отечественных фабрик.

Разбавители. В период обучения в Академии художеств Рылов для разжижения красок на палитре пользовался преимущественно масляными лаками: янтарным, копаловым, ореховым и маковым маслами, но вскоре после окончания Академии художеств он стал применять для разжижения красок только мастиксовый двойной лак Лефрана, а также петроль, в особенности при работе на этюдах в зимнее время, о чем он упоминает в своих воспоминаниях: «Несмотря на морозы (1915 г.), я писал этюды. Минут десять попишешь, потом пробежишься на лыжах, чтобы согреться, и снова за кисть. Масляные краски замерзают на морозе, густеют, приходится их разжижать керосином». Петроль производства французской фирмы Лефрана, а также очищенная белая нефть из месторождения в Суруханах, выпускавшаяся петербургским заводом Васильевых, были превосходными разжижителями для масляных красок. В 20—30-х гг. Рылов пользовался этими разбавителями для красок не только

[1] А. А. Рылов. Воспоминания, стр. 54.
[2] Там же, стр. 74.

в этюдной живописи, но и при работе над своими картинами. И с этого времени живописная поверхность большинства его произведений становится матовой, а сохранность первоначального их колорита — почти неизменной.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Рисунок. Как художник-реалист Рылов придавал рисунку огромное значение и справедливо считал его основой своей живописи. Действительно, если мы посмотрим любое произведение художника, начиная с этюда и кончая картинами, то убедимся, что в основе лежит строго проработанный рисунок. В произведениях Рылова рисунок всегда точен и очень верно передает впечатления от окружавшей его природы. Сохранившиеся рисунки Рылова свидетельствуют об упорном и внимательном изучении художником натуры, о его стремлении каждый раз выявить своеобразное и индивидуальное, присущее только данному объекту. Если он рисовал ствол дерева, то внимательно изучал фактуру его коры, каждый изгиб его ветвей и самого ствола, наклон веток, характерные особенности листвы, корней и т. п. Стремясь в совершенстве овладеть формой, Рылов очень внимательно наблюдал и изучал все ее элементы на натуре, открывая и выявляя их своеобразие в своих зарисовках. Ведь если портретист тщательно изучает лицо человека, его духовный мир, открывая в нем черты своеобразия, присущие только этому человеку, то и художник-пейзажист также изучает деревья, различные растения, цветы, траву и т. п., запоминая все своеобразие их форм. Изучение формы дает возможность художнику свободно ею владеть, что имеет большое значение при построении целого, когда во имя его небходимо опустить те или иные частности или детали.

В юношеские годы, внимательно вглядываясь в природу, Рылов постоянно и планомерно работал над рисунком. В то время художник стремился в них главным образом верно передать общее понятие об изображаемом: уголок леса, реку, кусты, дерево. Он пользовался почти одним графитовым карандашом и ограниченно применял тушевку для передачи светотеневой природы изображаемого объекта. Годы обучения Рылова в школе технического рисования Штиглица и в школе поощрения художеств под руководством Савинского и других педагогов выработали у него несколько иное, более углубленное отношение к рисунку. В этот период художник уделял основное внимание в них детальному изучению изо-

бражаемого им, стараясь передать все мельчайшие и характерные подробности объекта, следуя в этом отношении в какой-то степени традициям И. И. Шишкина.

Годы учения под руководством Куинджи также благоприятно сказались на отношении Рылова к рисунку. Его рисунки становятся технически более сложными и совершенными. Он с большим умением пользуется тоновой бумагой, графитом, итальянским карандашом, мелом и белилами, что в значительной степени обогащает его изобразительные средства. В рисунках этого периода Рылов ставит и успешно решает более сложные и глубокие задачи, осуществляя завет своего учителя Куинджи: «Стремиться передать в рисунке не деталь, не кусок природы, а общее впечатление». Несравненно внимательнее относится он к передаче в рисунке воздушной среды и пространства.

Этюд. Этюды рассматривались самим художником как драгоценные для него результаты его постоянного общения с природой, ее тщательного наблюдения и изучения. «Они дороги мне, как воспоминания о счастливых моментах моей жизни, как моя беседа с природой»[1].

Огромный, многолетний опыт художника в живописи этюдов заслуживает пристального внимания и изучения. Высказывания Рылова о работе над этюдами представляют исключительный интерес. Касаясь летнего периода своей работы над этюдами, художник сообщает много ценных сведений, которые для каждого любителя живописи несомненно окажутся очень полезными.

«Как хорошо летним утром после крепкого сна выйти на чистый воздух, когда солнце греет, слепит глаза!

Идешь писать этюд. На одном плече висит ящик с палитрой, красками и кистями, к нему ремнем пристегнут складной этюдник и зонт; на другом — складной стул и треножник; в руке — палка от зонтика с острым наконечником, служащая посохом.

Идешь на заранее облюбованное место. Устраиваешься поудобнее и осторожно, не спеша, обдуманно начинаешь рисовать контуры и теневые пятна пейзажа, пока только одной разжиженной краской, например, ультрамарином. Ошибочно положенную краску необходимо стирать тряпочкой или ватой, смоченной керосином или скипидаром. Распределить на холсте надо все правильно. По верному рисунку легче писать. Этюд надо написать не кое-как, а непременно «на отлично». Пускай рисунок займет весь первый сеанс.

На другой день, если погода и освещение такие же, нужно

[1] А. А. Рылов. Воспоминания, стр. 219.

писать тот же этюд уже всеми красками. Лучше всего начать писать с того предмета, который играет главную роль в этюде, дает главное пятно. Писать можно общо, не вдаваясь в мелочи. Если освещение солнечное, начинать лучше с самых светлых мест, потом уже переходить к полутонам и к самым темным местам, все время сравнивая с натурой отношение светлых, средних и темных пятен. Нужно чаще отходить от этюда на расстояние, сравнивая свою работу с натурой.

Небо большей частью я пишу после того, когда весь пейзаж, в общем, уже прописан. Когда небо написано, я проверяю отношение всего пейзажа к нему, усиливаю или притушаю солнечные пятна на земле и на деревьях, высматриваю синеватые рефлексы от голубого неба в тенях.

После этого можно заняться детальной разработкой какой-нибудь части пейзажа. Часто отходя от этюда, нужно сравнивать написанное с натурой, чтобы деталь не выпирала из общего тона.

Я люблю писать этюды по нескольку раз, не спеша. С удовольствием прихожу каждый раз на облюбованное мною, изученное глазами художника место. Летом на стенах моей деревенской комнаты, кроме оконченных этюдов, всегда висят четыре-пять начатых холстов. В зависимости от времени дня и погоды я беру тот или другой этюд и иду его продолжать. Я никогда не заканчиваю этюд дома. Я дорожу тем, что взял, высмотрел непосредственно в природе и уже не прикасаюсь к таким «документам» кистью потом, дома, не прикрашиваю, не приглаживаю.

Часто мешает писать облако, набежавшее на солнце. В такие перерывы, чтобы не терять времени, можно заняться исправлением рисунка деревьев или же писать кое-какие подробности в тенях, не отступая от цветовых отношений, намеченных при солнце.

При писании облаков приходится составить на палитре три-четыре тона: светлый, средний и теневой, и этими красками на чистом холсте добиваться передачи характерной формы облаков, соблюдая их перспективное удаление, и тотчас же окружить облака голубыми красками неба. Днем на ближайших облаках белый свет бывает холодный, а тень теплая, вдали же наоборот: свет теплей, а тень холодная.

Если сразу не удалось дать нужную форму облаку, надо сейчас же снять с холста положенные краски тряпочкой и снова написать на чистом холсте»[1].

Относительно своей работы над этюдами в осеннее время,

[1] А. А. Рылов. Что и как рисовать летом. — «Юный художник», 1937 г., № 7.

имеющей свои специфические особенности, Рылов очень поэтично замечал: «Лето прошло. Над сжатыми полями носятся стаи галок и ворон. Часто перепадает моросящий дождь. Художник не унывает: для него природа разукрасилась новыми яркими красками. Леса запестрели всеми цветами, какие только можно придумать: липы и березы пожелтели, осины запылали огнем, клены также покраснели, а дубы побурели. Среди этих красот ели и сосны выделяются зелеными силуэтами, озимые поля покрылись красивой бархатной зеленью. Глаза разбегаются от обилия мотивов для этюда. В солнечный день по высокому голубому небу летит на юг стая лебедей. Среди золотого пейзажа на речках и озерах ярко синеет рябь. Дни стали короткими. Надо ими пользоваться и, не теряя времени, писать этюды.

Надо одеться потеплее, по-осеннему, на ноги натянуть хорошо смазанные салом сапоги. Писать лучше стоя, не так зябко. Когда набросан контур, начинать лучше с самых ярких желтых пятен, класть их общо. На чистом холсте эти яркие краски я кладу не густо, чтобы они не путались, не смешивались с последующими мазками окружающих тонов. Рассчитывать нужно только на один сеанс, так как осенью погода бывает неустойчивая: подует ветер, сорвет и испортит золотую одежду лесов. Может и дождик помешать.

Холодные октябрьские ветры сдуют последние листья с деревьев. Леса станут серыми, печальными, и только дубы еще сохранят свои ржаво-бурые листья. По небу понесутся серые дождевые тучи.

В такую пору я люблю бродить по лесам, шуршать ногами по опавшим листьям. В лесу тепло и хорошо пахнет мхом и прелым листом. Птиц уже не слышно, только синицы пищат суетливо, заготовляя себе корм на зиму, да пестрый дятел отбивает дробь на гнилом суку...»[1]

Очень полезны советы Рылова относительно этюдов в зимнее время: «А вот и зима. Все бело, только деревья и избы рисуются темными силуэтами. Хочется и зимой писать этюды, только тут нужна уже особая сноровка. Мотив для этюда лучше выбирать попроще, чтобы можно было написать его быстро, в полчаса. Начинать писать лучше с темных масс леса или отдельных деревьев, а снег и небо — после.

Я обыкновенно отправляюсь на этюд на лыжах. Выбрав место, расставляю свой треножник с ящиком и этюдником и пишу стоя. Чтобы руки дольше не зябли, натру их снегом и высушу карманными грелками. Это плоские металлические

---

[1] А. А. Рылов. Что и как рисовать летом.

коробочки с дырочками, оклеенные снаружи бархатом. В коробочках тлеет прессованный уголь. Мне приходилось писать при большом морозе — до 20 градусов, и руки не зябли. Но мне приходилось писать при 12 градусах с небольшим ветром. Через каждые 10 минут я прерывал работу и бегал на лыжах, чтобы согреться. От мороза краски стынут, густеют, надо их обязательно разжижать керосином.

Мой совет художникам — не писать этюд на морозе дольше получаса. Очень легко увлечься и не заметить, как отморозишь ноги»[1].

В своей работе над этюдами Рылов строго следовал заветам своего учителя А. И. Куинджи: «Архип Иванович не давал нам увлекаться какими-нибудь модными направлениями или отдельными художниками. Только на природе надо черпать впечатления, только на этюдах с натуры — учиться живописи. Этюд надо писать с таким вниманием, чтобы потом все осталось в памяти. Он советовал писать этюды небольшого размера, чтобы легко можно было переписывать неудачные места»[2].

Начиная с юных лет и кончая последними годами своей жизни Рылов ежегодно выезжал на этюды и самозабвенно работал на натуре. Вот как он сам описывает свое отношение к этюдной живописи: «Я ликовал, получив свободу и деньги. Это было в марте, а в апреле я уже катил по железной дороге, куда глаза глядят. Сначала в Гродно к брату, где писал весенние этюды на Немане и еврейские типы, оттуда в Киев, писал Днепр в разлив. Потом махнул через Москву в Нижний, оттуда на пароходе спустился до Самары. Писал этюды Волги, затем — в Ставрополь, к Жигулям. Весенний разлив, раздолье, голубая высь, в ушах жаворонки, соловьи... Жил я в Ставрополе в бане, в фруктовом саду... После жаркого дня, после девяти часов вечера, я возвращался с этюдов домой... Скоро все стены моего жилища были покрыты этюдами»[3].

Ни время, ни погода не могли остановить неистребимую страсть Рылова к познанию и изучению природы: «Несмотря на морозы, я писал этюды. Минут десять попишешь, потом пробежишься на лыжах, чтобы согреться, и снова за кисть»[4].

В годы революции Рылов продолжал писать этюды; никакие трудности не останавливали его: «Невозможность выехать летом писать этюды для меня была тягостна. Мне посоветовали зачислиться в семинарий по изучению Павловска, что я

---

1 А. А. Рылов. Что и как рисовать летом.
2 А. А. Рылов. Воспоминания, стр. 76.
3 Там же, стр. 56—57.
4 Там же, стр. 178.

и сделал... Там можно было слушать доклады о Павловске... а главное, устраивались экскурсии в Павловск. Я брал с собой акварельные краски и складной стул и вместо осмотра дворца и других достопримечательностей с жадностью писал этюды на речке Славянке»[1].

В этюдах Рылова превосходно видно отношение художника к природе, которую он «воспринимает всеми органами чувств, всей полнотой своего человеческого существа, он живет в природе, он слышит ее звуки, чувствует ее запахи, понимает ее строение, всю сложность ее жизни»[2].

Рылов стремился быть предельно правдивым в передаче средствами живописи своих впечатлений от природы: «своей беседы с природой». В начале своего творческого пути, да и в последующие годы, выезжая на этюды в Вятку, на Волгу, в Крым, он в поисках интересовавших его мотивов, неутомимо ходил по лесу и по полям, по многу часов, но с годами он научился находить интересующие его мотивы вблизи себя, на даче. «С наслаждением я писал этюды, не выходя с красками за пределы дачи. Я теперь научился находить мотивы для этюдов возле себя и сколько угодно. Нахожу интересные и неожиданные композиции: одно и то же место, в зависимости от времени дня, освещения и точки зрения, представляет различные картины. Целый клад композиций, надо только их найти»[3].

Непревзойденное мастерство в этюдной живописи пришло к Рылову не сразу, как это видно из его воспоминаний. «Сначала я не мог привыкнуть писать этюды в этой массе листвы и сложной формы деревьев, потом увлекся передачей блеска жаркого дня и игрой солнца на листве. Делал опытные этюды через выпуклое зеркало, свет и краски в нем концентрируются, кажутся определеннее и яснее, и тогда я увидел, что дневной свет надо писать в холодных тонах»[4]. О работе над этюдами в мастерской, выстроенной им на опушке леса в Воронежской губернии, недалеко от г. Оскола, Рылов пишет: «Эта избушка с красной крышей, уютно стоявшая на фоне зеленого леса, всем очень нравилась... Два больших смежных окна давали достаточно света на мольберт с картиной и открывали чудный вид на поля, тихую реку Оскол, старый лес на берегу, на десятиверстные дали... Лиственный лес у мастерской переходил в громадный казенный лесной массив,

---

[1] А. А. Рылов. Воспоминания, стр 219.

[2] И. Грабарь. История русского искусства. Предисловие. СПБ, Изд-во «Кнебель», 1916.

[3] А. А. Рылов Воспоминания, стр. 213.

[4] Там же, стр. 164.

охвативший соседние дачи и усадьбы и покрывавший пышными зелеными кронами дубов возвышенность вдоль реки. Уголок наш находился в стороне от деревень. Мимо не проходила дорога, почти не видно было людей... С утра лес звенел от птичьих голосов... В летней мастерской я работал обыкновенно в дождливую погоду, когда нельзя писать этюды с натуры, или в жару, когда лень таскаться с красками»[1].

Эти, как и другие, поэтические описания многое говорят об отношении художника к природе.

Вот что он пишет о своем пребывании на Южном берегу Крыма: «Я люблю море во всех его видах, при всяком освещении. Люблю слушать его шум, неистовый рев, его спокойный шепот. Люблю сидеть на берегу, подставив спину солнцу, смотреть вдаль... Море... Я любил ловить кистью бегущие волны, рассыпавшиеся в белую пену о камни и скалы... А как оно хорошо в штиль! Если смотреть на него со скалы, то сквозь зеленую воду видно дно с камнями, покрытыми красными и зелеными водорослями, и кажется, точно бенгальским зеленым огнем освещен подводный пейзаж. На горизонте полоска василькового цвета: там ветерок зарябил воду. Вон парус забелел вдали. Как слышно по гладкой воде!»[2] Поэтическое чувство, наполнявшее Рылова при общении с природой, находило свое отражение и в создаваемых им этюдах.

Исключительно внимательное любовное отношение Рылова к работе над этюдами сложилось не без влияния его учителя А. И. Куинджи, внимательно следившего за развитием ученика и предостерегавшего его от неверных шагов. Вот как описывает Рылов просмотр его этюдов Куинджи: «Пришел момент, которого я ждал с волнением: Архип Иванович пожелал посмотреть наши этюды... Среди массы этюдов было два больших, которыми я был доволен. Действительно, Архип Иванович одобрительно кивнул на них головой... Но за один этюд с розовым вечерним небом и силуэтом скалы мне попало. Он рассердился за нежно-розовый тон неба. «Этто... надо бросить светлый краплак, это варенье, а не воздух»...— «Архип Иванович, — возразил я, — чем же писать такое небо?» — «Этто... надо красной охры взять, а от нее и все остальное переписать»,— сказал А. И.

Светлый краплак — и вдруг вместо него красная охра. Разница такая же, как лепесток розы и кирпич. Но делать нечего, стал переписывать этюд без краплака. Очень трудно, ничего у меня не вышло. Но я понял, что этого надо добиваться путем строгого отношения тонов. Урок навсегда остался у меня

[1] А. А. Рылов. Воспоминания, стр. 163—164.
[2] Там же, стр. 167—169.

в памяти. Моя красочная гамма стала постепенно усиливаться... Однажды Куинджи сам выбрал место для моего этюда. Он даже указал, от какого и до какого камня я должен писать. Я начал работать. Архип Иванович сидел сзади и молча следил за ходом этюда. На первом плане я подробно выписывал каждый камень, далее — волнующееся море и любимую им скалу Узунташ. Куинджи остался доволен этюдом»[1].

Картина-пейзаж. Рылов с исключительной правдивостью и серьезностью относился к своей работе над картиной-пейзажем и во многом следовал заветам своего учителя А. И. Куинджи. «Картину следует писать «от себя», не связывая свободное творчество с этюдами. Писать наизусть, на основании знаний, приобретенных на этюде. В картине должно быть «внутреннее»,— любил говорить он, то есть мысль, художественное содержание. Композиция и техника должны быть подчинены этому внутреннему. Ничто не должно отвлекать зрителя от главной мысли. Не заполнять пустые места на холсте не относящимися к содержанию предметами. Вот главные основы учения Куинджи»[2].

В картинах Рылова отсутствует обычная для пейзажей его времени этюдность и стихийная декоративность; они поражают зрителя стройностью и строгостью отлично продуманного и найденного художником композиционного решения, глубиной и предельной ясностью самого замысла и совершенством технического мастерства. Большинство картин-пейзажей Рылов писал по эскизам. Работая над эскизом своей будущей картины, Рылов пользовался этюдами, как материалом — «как знаниями, приобретенными на этюде», но не связывал свое творчество с ними. «Зеленый шум» (1904) Рылов несколько раз переписывал и перекомпановывал: «Я очень много трудился над этим мотивом, несколько раз все перекомпановывая и переписывая, стараясь передать ощущение от веселого шума берез, от широкого простора реки. Жил я летом на крутом, высоком берегу Вятки, под окнами шумели березы целыми днями, затихая только к вечеру; протекала широкая река; виднелись дали с озерами и лесами. Оттуда я поехал в имение к ученице. Там аллея старых берез, идущая от дома в поле, тоже всегда шумела. Я любил ходить по ней и писать, и рисовать эти березы. Когда я приехал в Петербург, то в ушах у меня остался этот зеленый шум»[3].

Очень серьезное, глубоко принципиальное отношение к работе над картиной иной раз заставляло Рылова неудовлетво-

---

[1] А. А. Рылов. Воспоминания, стр. 69—70.
[2] Там же, стр. 76.
[3] Там же, стр. 126.

ренного созданным им произведением уничтожать его: «Я писал картину с эскиза, который так понравился Куинджи,— созерцателя в поле — и другие картины. «Созерцатель» мне не удался, и я, после работы в течение всей зимы, уничтожил картину. Такой же участи подверглись и другие два зимних пейзажа»[1]. Не всегда поиски наиболее отвечавшего мыслям художника живописного решения давались ему сразу. Вот как сам художник описывает свою работу над картиной «Лебеди над Камой» (1920): «Что же мне не удавалось в картине? Кажется, весь материал у меня налицо: и самый лебедь, и этюды воды, и наблюдение летящих лебедей, а вот мучился, не выходило... Белые птицы сухо выделялись на небе, а сине-лиловые рефлексы от неба на освещенной солнцем воде резали глаза своим диссонансом. Я в отчаянии бросал картину и занимался другими, но потом все-таки добился гармонии между желтой водой и синими рефлексами, постепенно вытеснив с палитры синие краски, черную кость, заменив их... жженой сиеной с белилами. В силу контраста и закона дополнительных цветов сиена зазвучала как лилово-синяя. А чтобы придать лебединым крыльям мелькание, я написал их на фоне пестрых облаков — темных и белых»[2].

В картине «Чайки» (1933, ГТГ) Рылов с большим мастерством использует при построении живописно-красочного слоя произведения фактуру мелкозернистого, плотного, с четко выявленным зерном холста. В особенности этот прием хорошо заметен в передаче воды и берега. Очень тонким слоем проложен по холсту локальный зеленоватый основной цвет воды, совершенно не скрывающий зерна ткани. Благодаря тому, что кисть, легко и свободно скользившая по зернистой поверхности ткани, оставляла основную массу зеленоватой краски в углублениях между зернами холста и в меньшей степени на вершинах зерен, создалась очень своеобразная, живая фактура поверхности как бы слегка мерцающей и переливающейся воды. Это особенно присуще теневым местам, где основной цвет воды, покрывающий сплошным тонким слоем всю поверхность холста, совершенно не закрыт впоследствии нанесенными художником голубоватого, синеватого и лиловатого тона лессировками, передающими тона отраженного в воде неба.

Таким образом, покрывая поверхность холста тонким красочным слоем, Рылов фактически наносит его на двух различных уровнях: по вершинам зерен ткани и в углублениях между ними. Этот тонко разработанный художником прием помо-

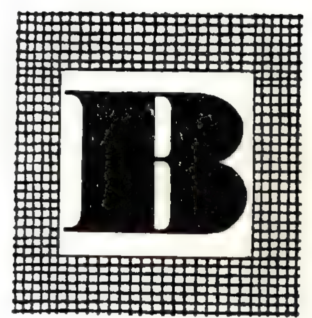
[1] А. А. Рылов. Воспоминания, стр. 59.
[2] Там же, стр. 140—141.

гает ему придавать своеобразное мерцание живописной поверхности. Аналогичный прием он применяет и при передаче изображения берега, тем самым оживляя его. Вообще Рылов всегда стремился наносить краски тонкослойно и лишь в отдельных частях своих картин, там, где это было необходимо, например в светах, наносил их более корпусно. В «Чайках» световые удары нанесены подцвеченными белилами на крылья птиц, на пену волн более корпусно. Небо также написано несравненно корпуснее, чем берег и вода. Не менее своеобразна и техника исполнения Рыловым его картины «В голубом просторе» (1918, ГТГ). Общая для всего произведения голубая с зеленоватыми тонами гамма, превосходно отвечающая образу, строится им по классическому методу постепенного ослабления и высветления цвета в глубине пространства. Решенное в синих тонах наверху небо отлично держит первый план, и этому соответствует в нижней части картины темно-голубого цвета вода с зеленоватыми тенями и светлыми ударами белил, передающими пену гребней волн. В нижней части небо в глубине выполнено художником голубоватыми тонами, по мере приближения к горизонту приобретающими зеленоватый оттенок, а в правой части — над скалами, переданными в теплой гамме коричневых тонов — небо имеет бирюзовый оттенок. Великолепно найденные тональные фиолетовые тени на облаках и на нижних плоскостях крыльев летящих птиц передают свет. В этой найденной художником по существу пленерной гамме, декоративный характер самой картины достигнут именно посредством усиления цвета вверху и внизу (первые планы) и постепенного ослабления его по мере перехода в глубину пространства. В «Голубом просторе» Рылов, так же как и в других своих полотнах, мастерски использовал зерно ткани, просвечивающее из-под красочных слоев воды и скал.

Жизнерадостные лирические пейзажи Рылова композиционно всегда очень сдержанны: в них строго выверено равновесие масс, цветовые пятна решены в тональных отношениях, и в передаче цвета отсутствует всякая случайность. Палитра красок в его полотнах отличается особой, свойственной только ему тонко сгармонированной гаммой очень звучных, чистых и глубоких тонов, в которой часто преобладают излюбленные им чистые синие и изумрудные цвета.

Своеобразие жизнерадостного творчества Рылова заключается в его особом, индивидуальном видении природы, в умении поэтично передавать ее образы, сохраняя при этом живописную правдивость и свежесть восприятия.

М. С. САРЬЯН
(1880)



Выдающийся мастер пейзажной и портретной живописи, лауреат Ленинской премии, народный художник СССР и Армянской ССР, действительный член Академии наук Армянской ССР и Академии художеств СССР, академик Мартирос Сергеевич Сарьян родился в трудовой крестьянской семье в Приазовье, в 50 километрах от Ростова-на-Дону, на хуторе близ речки Самбек. Его отец занимался сельским хозяйством, и будущий художник с ранних лет

помогал ему. Сарьян хорошо помнит свое детство: «В этом хуторке, заброшенном в степи, я провел свои лучшие, золотые детские годы. Условия жизни давали мне возможность наблюдать природу, трудовой крестьянский люд»[1]. Эти впечатления сохранились у художника на всю жизнь; красота окружавшей его природы возбудила в нем чувство проникновенной любви к ней. Участие в тяжелом крестьянском труде семьи воспитало глубокое уважение к простым людям, к их труду. «Как много вошло вместе с детством в жизнь...

В армянском селении Чалтырь люди трудились день и ночь, и черная земля выращивала пшеницу, из которой делали самый вкусный хлеб в мире. Лица и руки у смуглых людей были коричнево-красные, волосы черные, глаза добрые, горящие. Когда мы, согласно обычаю, брали руки старших, чтобы поцеловать их, они напоминали кору дуба или ясеня, а мозоли на выпуклых частях ладони казались наростами, оставшимися от срезанных сучьев... Отец работал на току, а чаще плотничал. Я помню его человеком исключительной доброты, честности и трудолюбия»[2].

Поступив в 1891 году в четырехклассное городское училище в г. Нахичевани, Сарьян с увлечением занимался рисованием. Окончив училище в 1895 году, он некоторое время работал в конторе по приему объявлений и подписке на журналы и газеты, с интересом наблюдая, изучая и зарисовывая приходящих посетителей. Незаурядные природные способности в рисовании были замечены его родными, и старший брат Ованес помог ему поехать в Москву для поступления в Училище живописи, ваяния и зодчества.

В 1896 году Сарьян приехал в Москву. В течение года он готовился к поступлению в училище и, успешно выдержав экзамены, был принят в него в 1897 году. Семь лет занимался будущий художник под руководством крупнейших мастеров-реалистов, преподававших в эти годы в училище: А. Архипова, А. Васнецова, Н. Касаткина, А. Корина, И. Левитана, А. Пастернака, К. Степанова. Его учителями были К. А. Коровин и В. А. Серов. В 1903 году Сарьян успешно закончил училище, приобретя за годы пребывания в нем основательные знания не только в рисунке и живописи, но и в необходимых для художника других дисциплинах, в частности в анатомии, перспективе, композиции.

Учителя Сарьяна К. Коровин и В. Серов во многом спо-

---

[1] Из беседы А. В. Виннера с М. С. Сарьяном в 1956 г.; в последующем тексте ссылки на эту беседу отмечены звездочкой (*).

[2] М. С. Сарьян. Будь счастлив, человек, все в тебе.— «Огонек», 1962, № 22, стр. 8—11.

собствовали его развитию и формированию как живописца. В эти годы на всю жизнь сформировалось честное, серьезное, трудолюбивое отношение Сарьяна к нелегкому труду художника. Выдающийся мастер психологического портрета Серов, стремившийся в своих полотнах к глубокому выявлению психологической сущности человеческих характеров, повлиял на становление мастерства молодого художника в области портретной живописи. Систематические занятия с Коровиным также способствовали развитию живописного мастерства, повлияли на формирование собственной оригинальной эмоционально-выразительной манеры Сарьяна.

Вспоминая эти годы, имевшие огромное значение для его формирования как художника, Сарьян писал: «Мы вступали в жизнь, перед нами открывался тяжелый и трудный путь исканий и утверждений. Но на этом пути мы не чувствовали себя дилетантами». Сарьян пишет: «Ничто не может принести так много вреда, как дилетантизм! И когда я слышу среди молодежи разговоры о том, что школа портит художников, я не соглашаюсь. Она дает совершенно необходимый толчок художнику. Суметь овладеть техникой, чтобы передать сложный комплекс того, что видишь и чувствуешь,— это дело нелегкое, но обязательное на пути к мастерству. Свет, цвет, материал, форма, взаимоотношение находящихся рядом предметов — все это художником должно быть передано легко. Правда, легкость эта трудна, но она отличала крупных мастеров всех времен. Уметь — надо научиться.

Я помню, для нас в училище одной из самых сложных задач было овладеть работой кистью. Писать кистью — это значит одновременно и писать и рисовать». Далее художник говорит: «Многим мы обязаны своим учителям В. А. Серову и К. А. Коровину. Серов аккуратно посещал портретную мастерскую и молча следил за тем, как работали ученики. Вмешивался он только в исключительных случаях: меткими и остроумными замечаниями давал почувствовать ученику его ошибки... Коровин очень любил давать практические советы и вообще любил говорить, а о живописи, которую прекрасно знал и чувствовал, говорил с большим воодушевлением»[1].

Однако первые, написанные после окончания училища полотна Сарьяна не удовлетворяли, казались ему серыми, монотонными, лишенными красочности, не жизненными. Начались активные поиски манеры живописи, отвечавшей душевному складу художника и его стремлениям.

Поиски новых творческих путей в живописи и индивиду-

---

[1] М. С. Сарьян. Будь счастлив, человек, все в тебе, стр. 8—11.

альной манеры письма заняли не один год. Модные в эти годы в русской художественной жизни стилизаторство под старину основной группы художников «Мира искусства», импрессионизм «Союза русских художников» и послеимпрессионистические течения, характерные для группы художников, объединившихся в «Голубой Розе», не захватили Сарьяна, его поиски пошли совсем по иным путям. Еще во время поездки в Армению, в Ереван в 1901 году Сарьян, столкнувшись с необычной, совершенно новой для него действительностью, своеобразным жизненным укладом и особым звучанием цвета и света в природе, был поражен ими. Это в дальнейшем определило путь его поисков и послужило началом формирования яркой и оригинальной творческой индивидуальности. Созданные им в 1907—1914 гг. полотна: «Жара. Бегущая собака» (1907), «Жаркое лето» (1908), «Гиены» (1909), «Константинополь. Улица. Полдень» (1910), «Финиковая пальма» (1911), «Египетские маски» (1911), «Идущая феллахская женщина» (1911) принесли художнику широкую известность и явились началом расцвета его творчества. Неправильное понимание творческих поисков Сарьяна и разработки им своего оригинального метода живописи нередко приводят к неверной оценке произведений, созданных им в начальный период творчества.

Некоторые исследователи видят в его полотнах этого времени якобы имевший место отход художника от реалистического направления в искусстве. На самом же деле все обстояло иначе: поиски нового оригинального метода живописи велись Сарьяном в реалистическом направлении и сам художник справедливо заметил по этому поводу следующее: «Влюбленный в природу Востока, я стремился к красочной цветистой живописи и углубленной передаче цвета, света и формы. С 1908 года я стал на путь реализма». Поездки в Ереван, на Кавказ и в Закавказье дали художнику очень многое. «Я долго мечтал о Кавказе и Закавказье, и хотя приходилось несколько раз бывать на Северном Кавказе, но он меня особенно не пленял. Зато Средний Кавказ, и особенно Южный — зачаровали меня; здесь я впервые увидел солнце и испытал зной. Караваны верблюдов с бубенцами, спускающиеся с гор, кочевники с загорелыми лицами, со стадами овец, коров, буйволов, лошадей, осликов, коз; базары, уличная жизнь пестрой толпы; мусульманские женщины, молчаливо скользящие в черных и розовых покрывалах, в фиолетовых шароварах, в деревянных башмаках, выглядывающие с плоских крыш желтых квадратных домов; большие, темные миндалевидные глаза армянок — все это было настоящее, о чем я грезил еще

в детстве. Я почувствовал, что природа — мой дом, мое единственное утешение; что мой восторг перед ней иной, чем перед произведениями искусства: тот длился всего лишь несколько минут. Природа, многоликая, многоцветная, выкованная крепкой, неведомой рукой,— мой единственный учитель»*. Необычная жизнь Востока с неповторимой, очень своеобразной природой и бытом, резкие световые и цветовые контрасты, яркие краски — все это пробудило в душе художника восторженную любовь к природе Востока, восхищение ею.

В 1910—1913 гг. Сарьян совершил поездки на Ближний Восток, в Турцию, Египет, Иран. Посещение этих стран, близкое знакомство с их природой и жизнью народа обогатило Сарьяна в его поисках собственной манеры живописи, новой формы, лаконичности выражения, предельного обобщения и углубленной передачи цвета и света.

Во время пребывания в Египте художник написал картину «Финиковая пальма». Создавая это полотно, Сарьян, отбросив все второстепенное, мешающее ему обобщить рисунок и цвет, сумел необычайно выразительно, лаконично и ярко передать все своеобразие природы и красок, характерных для Египта. Достиг этого художник смелым противопоставлением света и тени, резкими контрастами ярких тонов красок, лаконичностью живописного языка.

В другой картине «Идущая феллахская женщина», мастерски сопоставляя немногие, резко контрастирующие яркие тона красок и избегая какой-либо детализации, художник сумел создать исключительно выразительный образ простой феллахской женщины, передав одновременно особенности природы Древнего Египта.

Касаясь созданных им в эти годы полотен, Сарьян очень точно и метко заметил: «То, что я изображал, было как бы сочетанием реального и фантазии: реального, поскольку я делал все это под впечатлением виденного, фантазии — потому что я синтезировал, менял, усиливал цветовую гамму, чтобы ярче выразить свои чувства, свой восторг от солнца, природы, окружающего мира»[1].

Советская власть прочно установилась в Закавказье и в родной художнику Армении. В творческом сознании Сарьяна произошли в эти годы коренные изменения. Художник со страстным увлечением отдается изображению природы своей Родины и создает ряд полотен, в которых воспевает ее красоту, рассказывает о жизни и трудовом быте своего народа.

---

[1] М. С Сарьян. Будь счастлив, человек, все в тебе, стр. 8—11.

Придерживаясь тех же принципов творческого метода, которые послужили основой для созданных им в 1906—1916 гг. полотен, Сарьян находит новые темы и новое содержание.

Если в дореволюционные годы движущей силой образного представления художника была его сокровенная мечта о прекрасном будущем человечества, в той или иной мере воплощавшаяся в создаваемых им полотнах, то после Великой Октябрьской революции, освободившей армянский народ и давшей ему возможность строить и создавать радостную, полную красоты и творческих дерзаний жизнь, эта затаенная мечта стала близкой к действительности, и перед художником, живущим одной жизнью с народом, открылись необычайно широкие горизонты ничем не стесненного творчества.

В полотнах, созданных в послеоктябрьские годы, в особенности в 30—50-е гг., художник утверждает красоту и радость бытия человека в гармоничном сочетании его трудовой деятельности с окружающей природой. Сарьян в эти годы вел поиски и постепенно находил внутреннее единство всех важнейших качеств и особенностей новой жизни родного ему народа, наступившей после Октябрьской революции. Это единство и явилось основой нового образного строя полотен Сарьяна, воспевавшего счастье свободной жизни народа, романтику его трудовой деятельности, красоту природы, солнце и счастье людей родной ему страны. Полотна, созданные Сарьяном в эти годы, поражают зрителя не только мастерством живописного изображения, но и своей светоносностью, колористической гармонией, наполненностью солнечным светом.

Лучи солнца, имеющие в живописи художника множество цветовых градаций, придают его краскам и их оттенкам особое радостное звучание, его живопись кажется насыщенной солнцем.

В большинстве пейзажей этих лет художник применяет своеобразный метод построения пространства, начиная с первого плана, он создает композицию пейзажа таким образом, что пространство в нем, при переходах от первого плана к последующим, все время раздвигается в своих границах, становясь все шире и шире. Пользуясь этим методом, художник достигает огромного пространственного размаха, передаваемого в его полотнах в различных аспектах, что дает ему возможность наиболее полно передать глубину и протяженность объемов, подчеркнув этим значимость свершений человека в природе, обновленной его трудом. Повседневное течение жизни народа, родной природы предстает перед нами во всей красоте преображенной действительностью мечты

художника. Этот метод построения пространства в той или иной мере применен художником во многих пейзажах 30—50-х гг., но особенно четко он выявлен в картине «Колхоз села Кариндж в горах Туманяна» (х., м., 1952).

Цвет в пейзажах Сарьяна послеоктябрьского периода творчества играет огромную, действенно эмоциональную роль. Насыщенная красотой и богатством оттенков и их переходов, сложная по своим внутренним связям колористическая гармония его цветовых композиций, дает возможность художнику добиться исключительной эмоциональной выразительности полотен и принести зрителю чувство радости и наслаждения. Не менее важным для цветовых композиций художника, для их колористического построения является и то, что колорит его полотен активно участвует в образном звучании самого произведения. Художник светом и тонко сгармонированными цветовыми отношениями мастерски строит объем, пространство, передает воздушную перспективу, строит образ.

Созданные Сарьяном в 1933—1954 гг. превосходные произведения пейзажной живописи, в частности: «Сбор винограда» (1933 и 1937), «Сбор персиков в Ереване» (1938), «Сбор урожая» (1940), «Сбор хлопка в Араратской долине» (1949), «Молотьба пшеницы в колхозе Акчнагюх» (1951), «Арарат из Двина» (1951), «Колхоз села Кариндж в горах Туманяна» (1952), «В горах Туманяна» (1952) и другие, вошли ценным вкладом в сокровищницу советской и армянской национальной живописи. Сохраняя особенности оригинальной живописной манеры, художник в этих произведениях передает живые, конкретные образы, основанные на широких художественных обобщениях виденного им и глубоко прочувствованного. Гимн солнцу, земле и человеку ясно звучит в его красочных симфониях.

Глубоко был прав А. В. Луначарский, высоко оценивший реалистическую живопись Сарьяна в своей статье о художнике: «Когда я побывал в Армении, я почувствовал, что М. Сарьян реалист в гораздо большей мере, чем я это предполагал. Едучи долгими часами по каменистой равнине Армении среди разноцветных и причудливых гор, под постоянным, величественным благоговением патриарха Арарата, и видя, как светит здесь солнце, какие рождает оно тени, как растут тут деревья, движутся или покоятся люди и все живые существа,— я внезапно увидел перед собой сарьяновские картины в живой действительности. Сарьян — большой, красочный музыкант, подлинный художник, композитор и горячий поэт»[1].

[1] М. Мержанов. Солнечная кисть. — «Огонек», 1964, № 37, стр. 8—9.

Народ Армянской ССР высоко оценивает творческие достижения М. Сарьяна, недаром его на родине зовут «варпет» — большой мастер, уважаемый человек,— вкладывая в это слово всю любовь к нему. Крепкая и прочная связь творчества с родной, национальной почвой, придают его произведениям исключительную силу выразительности.

Относительно своей пейзажной живописи Сарьян очень верно заметил: «В изображении природы я далек от ее копирования. Я стремлюсь к организации пейзажа, к максимальной свежести, ясности, живописной технике в передаче неповторимых моментов в жизни природы. Меня всегда интересовала проблема света и цвета, моей задачей было дать почувствовать зрителю горячие солнечные лучи, вызывающие предельную интенсивность цвета освещенных солнцем предметов. В работах, подготовленных мною к юбилейной выставке «Индустрия социализма», я ставил перед собой и такую задачу — передать крайне сложное сочетание солнечного и искусственного света. В своих пейзажах я шел от природы, и человеческие фигуры, оживляющие пейзаж, не были в центре моего внимания. Теперь же в изображении природы я исхожу от человека.

Изучая природу и жизнь во всех ее проявлениях, мы всегда должны помнить, что только тогда наши произведения будут убедительными, если мы будем постоянно работать над повышением культуры нашего живописного языка»[1].

В развитии и становлении живописного мастерства художника, в совершенствовании его техники, исключительно большое место занимало его стремление к овладению материалом живописи: красками, холстом, грунтами и оттачиванием технических приемов их использования. Основываясь на своем многолетнем опыте живописца, Сарьян говорит, что «чем глубже знает и чем серьезнее изучает художник различные материалы, посредством которых он создает произведения, чем более отработаны и выверены применяемые им живописные и технические приемы использования этих материалов, тем совершеннее и его техника, и его живописное мастерство.

Холст, грунты, краски, масла, разбавители, лаки должны быть верными помощниками живописца, помогающими ему в сложном, подчас очень трудном процессе создания высокохудожественного произведения. Но если художник недостаточно хорошо знает все свойства и особенности применяемых

---

[1] Каталог выставки М. С. Сарьяна. М , Всекохудожник, 1936, стр. 15, 16. (Автобиографические сведения).

им материалов, и невнимательно, а порой и пренебрежительно относится к ним, тогда он сталкивается с серьезными препятствиями в процессе создания живописного произведения и во многом тормозит развитие и совершенствование своего живописного мастерства»*.

МАТЕРИАЛЫ

Основа живописи. Свои пейзажи и этюды, выполняемые в технике масляной или темперной живописи, Сарьян пишет на грунтованном холсте или же на картоне.

Холст. Большинство произведений пейзажного жанра Сарьян выполнял на холсте. Тип холста, характер и плотность переплетения нитей, фактура и зерно ткани играют большую роль в его технике живописи. «То или иное строение ткани и ее фактура влияют на технику исполнения, в известной мере настраивая художника в этом отношении и тем самым предопределяя ее»*,— говорит Сарьян.

Художник всегда писал и пишет только на достаточно плотном льняном холсте с ровным переплетением нитей ткани и с четко выявленными зерном и фактурой.

Небольшие по размерам пейзажи, а также и этюды он предпочитает писать на мелкозернистом, достаточно плотном холсте. Большие и средние пейзажи ему удобнее писать на плотном, среднезернистом холсте. Крупнозернистые холсты, а также ткани с редким и грубым переплетением нитей он никогда не употребляет, так как они не отвечают его технике. Подобная фактура требует не свойственной Сарьяну очень пастозной корпусной кладки красок, всегда приводящей к перегрузке холста красочной массой, неблагоприятно отражающейся на сохранности живописного слоя и нередко вызывающей быстрое разрушение самого произведения.

«Строение холста, его зерно, фактура при моей тонкослойной технике письма, рассчитанной на максимальную выразительность силы цвета красок, на прозрачность и чистоту цветовых оттенков имеет очень большое значение и во многом определяет выразительность. Поэтому, выбирая ту или иную ткань для создаваемого пейзажа, я очень внимательно отношусь к выбору холста и стараюсь всегда заранее учесть, насколько этот холст отвечает моему замыслу»*,— говорит Сарьян.

Как незагрунтованный, так и фабричного изготовления грунтованный холст художник натягивает на подрамник, выделанный из планок сухой, хорошо выдержанной древесины

сосны и расклинивающихся колками. Конструкция подрамника должна обеспечивать его устойчивость и прочность. Для пейзажей среднего и большого размеров подрамник обязательно должен иметь поперечную перекладину либо крестовину.

«Невнимание к подрамнику, небрежность при натягивании и креплении холста к планкам подрамника,— не только недопустимы, но и являются свидетельством неуважительного отношения художника и к зрителю и к результатам собственного творческого труда. Я вспоминаю слова В. А. Серова, обращавшего всегда исключительное внимание на все, казалось бы, незначительные этапы подготовки холста под живопись и говорившего нам, его ученикам, что «в живописи мелочей нет и все надо делать с любовью и вниманием»*.

Картон. Небольшие по размерам пейзажи и большинство этюдов, в особенности выполняемых в технике темперы, Сарьян предпочитает писать на картоне. В довоенные годы он часто писал на загрунтованном картоне французских и немецких фирм, отличавшемся прекрасными качествами. Нередко он пользовался и обычным плотным тряпичным белым и древесным желтым, очень плотным картоном, предварительно проклеив его поверхность тонким слоем рыбьего или желатинового клея. Оборотную сторону картона Сарьян часто закрашивал свинцовым суриком, стертым на масле; это очень хорошо предохраняло картон от возможной деформации.

В настоящее время Сарьян постоянно пишет свои этюды на грунтованном картоне, изготовляемом предприятиями Художественного фонда СССР в Москве.

На картоне, очень тонком и загрунтованном эмульсионным грунтом, надо писать только сразу, нанося краски тонким слоем. «Всякие повторные прописи и дополнительные прописки, вносимые на следующий день, всегда будут резко отличаться по звучанию своих красочных тонов от нанесенных вчера. Найденные накануне тональные соотношения будут неузнаваемо изменены; тени, положенные на следующий день, становятся мертвыми, глухими, и вся воздушность среды, удачно переданная художником вчера, на следующий день в случае каких-либо поправок безвозвратно изчезнет»*.

Работая на грунтованном картоне с мелкозернистой поверхностью, он максимально использует все своеобразие его фактуры. Внимательно изучая фактуру «Туманного дна на Севане»[1] или «Недалеко от деревушки»[2], мы увидим, что

---

[1] 1953, к., м., 25×35, собрание М. С. Сарьяна.

[2] 1953, к., м., 25×35, собрание М. С. Сарьяна.

в живописи (горных вершин и их склонов) активно используется фактура картона, мастерски включенная художником в создание красочного слоя и четко проступающая из-под тончайшего слоя красок, ее покрывающих. Мазки красок предельно фактурно выражены, и их направление, протяженность и характер нанесения подчинены задаче наиболее полного выявления форм.

Грунт. Сарьян в течение многих лет работал преимущественно на грунтованных холстах фабричного изготовления, главным образом французской фирмы Лефран, пользуясь полумасляными клеевыми грунтами различных типов. Он употреблял также и холст, загрунтованный им собственноручно казеиновым эмульсионным грунтом по способу Вибера, но с несколько видоизмененной рецептурой. Состав этого грунта таков:

Казеин сухой в порошке	20 г
Вода к нему	100 см³
Нашатырный спирт	4 см³
Вареное льняное масло	50 см³
Цинковые сухие белила	105 г
Вода к ним	280 см³

Вначале он пользовался рецептурой Вибера, точно соблюдая ее, но грунт, приготовленный таким образом, был предрасположен к растрескиванию, и лишь увеличив количество воды, Сарьян смог получить грунт отличного качества.

Прежде всего приготовляется раствор казеинового клея: сухой в порошке казеин заливают теплой водой и дают ему постоять полтора-два часа, чтобы он хорошо набух. Затем к нему добавляют слегка подогретый нашатырный спирт и тщательно размешивают массу до тех пор, пока казеин полностью не перейдет в клеевой раствор. На одну весовую часть сухого казеина в порошке берут около пяти весовых частей воды и около 0,35—0,40 весовых частей нашатырного спирта, точное соотношение частей казеина, воды и нашатыря установить невозможно, так как все зависит от данного сорта казеина — один его сорт требует немного больше воды, а другой — меньше; точно так же и с нашатырем. Незначительные колебания в соотношении частей раствора неизбежны.

Приготовленным таким образом клеевым раствором казеинового клея, дав ему предварительно охладиться, Сарьян проклеивал холст одним тонким и очень ровно нанесенным слоем. Дав проклеенному холсту хорошо просохнуть один-два дня, он приступал к грунтовке. Массу эмульсионного грунта

художник рекомендовал готовить так: в холодный клеевой раствор казеинового клея очень тонкой струей медленно вливать масло, энергично при этом перемешивая масло и клей до тех пор, пока эмульсия не станет совершенно однородной. Затем туда постепенно вливать цинковые белила, предварительно разведенные в теплой воде, и перемешивать при этом весь состав. Полученной массой эмульсионного грунта, имеющей консистенцию жидкой сметаны и слегка нагретой до 30—35°С, грунтуют холст, нанося ее на поверхность холста широкой щетинной кистью тонким и ровным слоем. Дав первому слою грунта просохнуть сутки, наносят второй слой и дают ему просохнуть двое-трое суток.

На загрунтованных таким образом холстах Сарьяном выполнены многие его произведения, в особенности принадлежащие к 1911—1916 гг. Этот грунт допускает нанесение его на холст очень тонким ровным слоем, превосходно сохраняющим все своеобразие фактуры ткани и ее зернистость, в то же время он умеренно впитывает масло из красок, почти не обезмасливая их, и сцепление красочного слоя с грунтом очень прочно. Казеиновые грунты этого состава обладают очень приятной поверхностью, на которую отлично ложатся краски, и на ней очень удобно и хорошо писать не только масляными красками, но и красками казеиновой темперы.

В последние годы Сарьяну уже стало трудно самому грунтовать холсты, и он работает на грунтованных холстах фабричного изготовления, вырабатываемых мастерскими Художественного фонда СССР. Надо сказать, что им присуще одно особенно неприятное свойство: при работе на них оказывается, что накануне верно взятый и положенный тон провалился и резко изменился весь строй красочных тонов. По-видимому, это вызывается небрежностью, допускаемой при изготовлении грунта. Чтобы как-то смягчить этот очень существенный для живописца недостаток эмульсионного грунта, художник вынужден прибегать к проклейке поверхности загрунтованного холста тонким слоем рыбьего, осетрового клея или же желатины.

Качество грунтованного холста очень важно для успешного ведения живописного процесса: «Самому хочется краски наносить очень тонко, и они как-то очень легко сами ложатся на такой холст. Грубо же загрунтованный холст невольно толкает художника на очень корпусное нанесение на него пастозных красок, зачастую положенных очень толстым слоем»*.

В тех случаях, когда Сарьян пишет на картоне темперой, он грунтует его казеиново-эмульсионным грунтом, применяе-

мым им для грунтовки холста, нанося его одним тонким слоем.

Бумага. Некоторые из своих ранних пейзажей, а также и этюды Сарьян писал темперой на плотной, типа ватмана бумаге белого цвета, а затем наклеивал законченное произведение на плотный древесный картон: «Писать по бумаге этого типа темперой очень легко и приятно, и живопись на ней сохраняется хорошо»*.

Красочная палитра. «Выбор красок для своей палитры — это очень важное и крайне ответственное для художника дело,— говорит Сарьян.— К нему надо относиться очень внимательно и отбирать только те краски, которые действительно нужны»*.

Он очень любит все кадмии — желтые, оранжевые, красные и пурпурно-красные — краски, обладающие очень звонкими, чистыми и яркими тонами. В его палитре, помимо кадмиев, основное место занимают синий кобальт, небесно-голубая, церелеум, изумрудная зелень, ультрамарин, охры всех оттенков, красные, коричневые и зеленые земли, натуральная и жженая сиена и умбра, фиолетовый кобальт, слоновая кость жженая. Нередко художник пользуется индийской желтой, кармином и зеленой Поль Веронез. В отдельных случаях употребляет и стронциановую желтую, очень приятную по своему тону краску, хотя она со временем и немного зеленеет. Совершенно не применяет желтых, оранжевых, красных и коричневых марсов, так как не любит их за присущие им глуховатые, не соответствующие его живописи тона.

Никогда не пишет газовой сажей, ламповой копотью и различными каменноугольными лаками, обладающими очень резко звучащим тоном и крайне непрочными в смесях. До последнего времени Сарьян часто писал цинковыми белилами, но они постепенно утрачивают большую часть своей кроющей силы и сообщают всему колориту сероватый оттенок; в настоящее время он предпочитает писать преимущественно свинцовыми белилами или кремницкими белилами — смесью свинцовых и цинковых белил.

Масляные краски. Сарьян пишет только готовыми фабричными тонкотертыми масляными красками, преимущественно французской фирмы Лефран и английской Винзор и Ньютон. Применяет и отдельные краски ленинградского завода «Черная речка», а именно: лимонный кадмий, золотистую охру, изумрудную зелень, волконскоит, жженую кость и белила как смешанные, так и свинцовые.

Темпера. Наряду с масляными красками часто пользовался фабричного изготовления казеиново-масляной темперой в ту-

бах. Очень хороши были в свое время темперные краски немецкой фабрики Шминке. Приходится сожалеть, что наши фабрики не делают подобных по качеству темперных красок, поэтому Сарьян сейчас почти совершенно не пишет темперой.

Смешение красок на палитре. Относительно смешения красок Сарьян заметил: «Художник должен чувствовать силу каждой краски и смешивать их с большой осторожностью, по мере возможности избегая смешения цветов. Сам художник крайне осторожно относится к смешению красок друг с другом, так как считает это одним из важнейших моментов, определяющим сохранность не только первоначальных тонов красочных смесей, но и всей первоначальной красочной гаммы произведения. Он всегда старается ограничиваться смешением вместе не более двух-трех красок, обязательно учитывая химическую природу смешиваемых красок, стремясь при этом смешивать только родственные по своей природе красящие вещества и избегать смешения чужеродных друг другу красок. В особенности с большой осторожностью он относится к смесям желтых и оранжевых кадмиев с природными желтыми землями — охрами и сиенами, так как такие смеси довольно скоро могут изменить свой первоначальный цвет — потемнеть.

В большинстве случаев Сарьян пишет чистыми цветами красок, не замутняя и не загрязняя их белилами. Белилами пользуется лишь при нанесении завершающих живопись световых ударов и пятен.

Безусловно, большое влияние на сохранность первоначального тона смеси красок имеют и скорость просыхания красочного слоя и его толщина. Чем толще слой, тем медленнее он просыхает, и вполне понятно, тем сильнее и продолжительнее оказывается воздействие на смешанные красящие вещества масел и применяемых в живописи разжижителей: уайт-спирита и скипидара, значительно усиливающих нежелательное воздействие одних красок на другие.

Разжижение красок. В тех случаях, когда живописно-красочная поверхность произведения должна сохранять свой блеск, Сарьян для разжижения тюбиковых красок, выдавленных на палитру, пользуется терпентинным скипидаром, добавляя к нему немного даммарного лака. Когда необходима матовая или полуматовая поверхность, художник пользуется растворителем № 2.

Относительно своего метода работы над пейзажем, Сарьян считает необходимым отметить следующее: «Природа для пейзажиста — это все. Только здесь, у живых источников, можно почувствовать всю волшебную силу солнечного света, вообще света, цвета, формы и материальности того, что видишь.

Непосредственная работа с натуры — пожалуй, самое большое удовольствие. Она усиливает творческую силу художника и помогает его действительно реалистическому творчеству... Что я могу сказать про себя: я научился писать с натуры. Дело это трудное — в каких только условиях не происходит работа: палящее солнце, ветер, пыль, дождь... С большим напряжением сил я вырывал свои работы у природы»[1].

Касаясь своих поисков наиболее выразительных средств в пейзажной живописи, Сарьян заметил: «Первостепенное значение имеет цвет. Если художник не чувствует его, от произведений будет всегда веять скукой. Чистоту, прозрачность и глубину цвета можно подметить только в прекрасном — в цветах, в оперении птиц или в изумительных плодах. Правда, цвет в природе приобретает иной характер, иную плотность. Художник должен любить свои краски... Художник на свою палитру должен смотреть как на цветник и срывать цветы бережно, осторожно, но главное любовно»[2].

Работая над этюдом или картиной-пейзажем, Сарьян стремится наносить краски одним тонким слоем и избегает наложения одного красочного слоя на другой. При однослойной и тонкослойной живописи первоначальные живописные качества произведения сохраняются очень хорошо. Учитывая, что всевозможные поправки, наносимые впоследствии по тонкослойной, сразу написанной вещи, всегда вылезают и, резко отличаясь по своим тонам, нарушают общую гармонию, достигнутую первоначально, Сарьян старается писать сразу. Когда художник в отдельных частях произведения применяет двухслойное построение красочной поверхности, он наносит последующий слой только по еще не просохшему, сырому красочному слою, но никоим образом не по полусухому, уже имеющему на своей поверхности пленку, так как при этом всегда в будущем неизбежно резкое изменение тона, потускнение и пожухание верхнего слоя краски.

Вот, что рассказывает Сарьян о своей работе над пейзажем: «Моя работа над пейзажем имеет свои особенности. Некото-

[1] М. С. Сарьян. Будь счастлив, человек, все в тебе, стр. 11.
[2] Там же, стр. 11.

рые думают, что пейзаж писать очень легко, это глубоко ошибочное мнение. Написать хорошо пейзаж очень трудно. Не менее трудно передать пейзаж Армении, так как художник видит перед собой огромную панораму с далеко уходящим горизонтом, с раскрывающимися далями. Это сильно усложняет его построение. В этом надо уметь разобраться: и тот кусок хорош, а этот еще лучше. Тут, как и во всяком пейзаже, главное суметь увидеть природу Армении в целом, не только увидеть, но и разработку отдельных частей пейзажа надо вести как в композиционном, так и в колористическом отношениях так, чтобы видеть не части пейзажа, а все время держать их как одно целое. И только тогда в процессе работы художника над пейзажем наконец наступит такой момент, когда все его отдельные части неразрывно свяжутся между собой и станут единым целым.

Я не люблю писать пустой пейзаж, без фигур людей или животных, они очень хорошо оживляют его. Уберите из моих пейзажей фигуры, и они очень многое потеряют.

Вот как я работаю над пейзажем: я выехал из Еревана рано утром, вдали перед нами гора Арагац, вершина ее выше 4 километров; с 900 метров мы поднялись на машине на 1000—1500 метров, я вышел из машины, долина осталась внизу, и передо мной возник маленький кусочек пейзажа Армении: небольшая зеленеющая поляна и вокруг нагромождения больших камней, а на горизонте, уходящем далеко-далеко,— горные вершины.

Тени густые, холодные, а зелень в свету теплая. Я стал писать, и вдруг появился откуда-то ослик и стал спокойно щипать траву на полянке, потом он вдруг остановился, задумался, как это часто бывает с осликами, и остался спокойно стоять, приняв удобную и красивую позу. Я успел его написать за каких-нибудь пять минут, он вышел очень характерным и прекрасно вошел в пейзаж, органически с ним слившись. Потом ослик пошел дальше по поляне, и, когда он отошел довольно далеко и стал пастись, я его опять написал, но уже маленьким, вдали.

Если бы я вкомпоновал этого ослика в пейзаж искусственно, то ничего бы не получилось. А так он превосходно вошел в пейзаж и чудесно его оживил.

Когда я пишу пейзаж, то нередко я то прибавляю в нем, то увеличиваю, то уменьшаю отдельные его части, отдельные детали, но это не исправление ошибок природы, а это просто необходимо для обобщения, для моего творческого восприятия природы. Иногда оно диктуется необходимостью, например, уменьшить несколько горы на дальнем плане, и я это

делаю, в сущности не изменяя ничего в том, что я вижу в природе, но я это делаю потому, что этого требует мой художественный замысел, мое волевое, творческое восприятие природы.

Очень важную роль при работе над горными пейзажами Армении играет время дня, условия освещения. Писать один и тот же пейзаж долго нельзя, так как ведь в нем все зависит от условий освещения. А в горах Армении они меняются быстро. Солнце освещает в разное время дня совершенно поразному. И горный пейзаж при изменившихся условиях освещения становится совершенно другим, чем он был написан первоначально. Исчезает одна деталь, появляются совершенно иные. Поэтому работа над горными пейзажами Армении требует быстрого письма, она заставляет художника прибегать и к особой технике выполнения, применять однослойную тонкими, легкими слоями живопись и совершенно не терпит корпусного письма и в особенности повторных прописок и поправок. Работая над горными пейзажами Армении, надо писать легко и быстро, нанося очень тонкие красочные слои, верно беря при этом тональные их звучания, так как быстро меняющиеся условия освещения пейзажа не позволяют художнику вести живописный процесс методами постепенного наслаивания одного слоя краски на другой и возвращаться к уже написанному живописному куску. Только так можно передать все своеобразие и прелесть армянского горного пейзажа, в котором солнце и свет творят порою чудеса.

В работе над пейзажным произведением большую роль играет и подготовленность к нему самого художника. Ведь обычно бывает так: вы задумали написать пейзаж, и у вас зарождаются определенные замыслы, вы начинаете продумывать какое-то, может быть, еще не совсем найденное и ясное для вас решение. И в это время вы смотрите на окружающее уже не просто так, а с определенной, поставленной перед собой целью. Ваши мысли, ваши поиски уже направлены все время на то, что вас интересует, на то, что в той или иной степени отвечает задуманному вами. И когда вы находите это в природе, то оказывается, что вы уже подготовлены к этому своим творческим замыслом.

Работая над пейзажем, преимущественно пользуешься теми привычными для себя живописными и техническими приемами, которые в наибольшей степени позволяют выявлять, лепить и моделировать формы. Но бывает и так, что неожиданные световые и цветовые формы, найденные в пейзаже, могут поставить художника перед необходимостью отойти от этих обычных приемов и нужно найти какие-то новые, подска-

зываемые натурой. И в процессе работы вы их найдете. Необходимо помнить, что для творческих работ каких-либо стандартных приемов, пригодных на все случаи жизни, быть не может. Безусловно, большое значение в нахождении новых живописных приемов, наиболее отвечающих выявлению форм данной натуры, ее живописному решению, имеет и опыт живописца и широта диапазона применяемой им техники»*.

Пейзажи Армении, написанные Сарьяном, наполнены ярким южным солнцем и необычайно прозрачным воздухом гор. Они поражают зрителя яркими и в то же время светлыми и легкими тонами красок, порою резко контрастирующих друг с другом, но всегда мастерски приведенных к живописному единству.

Горячие, ярко сверкающие и переливающиеся многочисленными оттенками красочные тона его пейзажной живописи неизменно пленяют зрителя как в ранних его произведениях, так и в картинах, созданных им в последние годы: «Зацвели персиковые деревья» (1952)[1], «Под абрикосовыми деревьями» (1954)[1], «Недалеко от деревушки» (1953)[1], «Полдень» (1953)[1], «С высот Арагаца» (1951)[1] и др.

Сарьян говорит: «Вопросы техники живописи играют очень важную роль в творчестве каждого художника; если внимательно присмотреться к произведениям любого художника, то можно убедиться в том, что его техника никогда не остается неизменной, она постоянно меняется им, развивается, совершенствуется. Изменяя свою технику, свои приемы, художник всегда вносит в них что-либо новое, и это новое служит стимулом для дальнейшего совершенствования и развития его техники, его мастерства, так как это является органической потребностью художника»*.

Если в работах Сарьяна, относящихся к юным годам его творчества, техника и живописные приемы имели некоторые существенные недостатки, то в последующие годы, в процессе развития живописного мастерства художника, многие ранее применявшиеся им приемы, по существу чуждые ему, были оставлены, а взамен он нашел новые, несравненно более совершенные и органически слитые с его техникой и манерой письма.

---

[1] Собрание М. С. Сарьяна.

Я. Д. РОМАС
(1902)



звестный мастер советской пейзажной живописи Яков Дорофеевич Ромас родился в 1902 году в местечке Соколка в Белоруссии, в семье железнодорожного машиниста. Рано потеряв мать, он воспитывался отцом. Война 1914 года разлучила его на многие годы с семьей; эвакуированный в 1915 году в Москву вместе с оставшимися без родителей детьми, он учился в частном реальном училище Н. Г. Баженова, успешно занимаясь рисованием. В фев-

рале 1919 года Ромас ушел добровольцем в партизанский отряд в г. Аральске и сражался против колчаковских банд. Демобилизовавшись, поступил на факультет изобразительных искусств Пречистенского практического института в Москве и занимался под руководством преподававших в те годы в этом институте известных художников К. А. Коровина, Н. П. Крымова и Н. П. Ульянова.

С 1924 года Ромас начал заниматься на театрально-декоративном отделении живописного факультета ВХУТЕМАСа под руководством П. П. Кончаловского. В 1930 году закончил институт.

В течение восьми лет, после окончания института Ромас работал в области декоративно-художественного оформления, принимал участие в праздничном оформлении площадей и улиц Москвы: площади Свердлова, площади Революции, Красной площади и др., в строительстве метрополитена (оформление входа и подземного вестибюля станции «Красносельская») и ряда крупнейших выставок и музеев.

Ромас удачно сочетает в своем творчестве лучшие черты советского художника, горячо любящего свою Родину, тонко чувствующего ее природу и тесно связанного с жизнью и трудовой деятельностью советского народа.

Идеи своих произведений художник всегда ищет и находит в «живой действительности, в творческом созидательном труде советского народа, строящего коммунистическое общество»[1].

Еще в довоенные годы, ведя большую работу художника-оформителя, Ромас в летние месяцы ежегодно совершал длительные поездки по Волге, Каме, Мологе, Днепру и с увлечением писал этюды, изучал природу, жизнь и труд народа. Во время весенней поездки в 1941 году на Северный Каспий, наблюдая и изучая трудовую жизнь рыбаков, он писал этюды моря, парусных судов и рыбаков, собирая материалы для задуманных им картин. Начавшаяся Великая Отечественная война прервала его работу; Ромас с первых месяцев войны ушел во флот. В 1941—1942 гг. художник, непосредственно участвуя в героической обороне Ленинграда, одновременно работал над историей боевых действий Краснознаменного Балтийского флота. За зиму 1941—1942 гг. он выполнил большое количество рисунков, этюдов и эскизов, являющихся своеобразной летописью боевых действий крейсера «Максим Горький», на котором он в это время служил. Правдивые, простые по композиции, проникнутые духом горячей любви к Родине, эти произведения отображали переживания, впечатления и

[1] Мастера советского изобразительного искусства. М., «Искусство», 1951, стр. 446

наблюдения художника в первые трудные месяцы героической защиты осажденного врагом Ленинграда. Большую роль в этих произведениях играл пейзаж северной природы Балтики.

Собранные материалы дали Ромасу возможность написать в 1942 году картину «Зимние залпы Балтики». Характерный суровый пейзаж Ленинграда трудных блокадных дней помогает раскрытию обобщенного образа героического города; цветовое решение картины немногими неяркими тонами красок подчеркивает суровость и напряженность этого трудного периода защиты Ленинграда и правдиво передает тяжелую жизнь города, окруженного со всех сторон врагом и лишенного топлива, света, пищи и воды. В этом же году Ромас на основе собранных материалов пишет картины «Крейсер «Максим Горький» в обороне Ленинграда» (1943), «Разгром фашистского десанта у острова Сухо» и вариант картины (1942) «Зимние залпы Балтики».

После демобилизации в 1944 году Ромас совершает поездку на реку Каму, и у него появляется мысль создать картину о сплавщиках леса, возвратившихся к мирному труду. «Стремление выразить в этой картине идею восстановления разрушенных фашистскими варварами сел и городов, подсказал сюжет и образное решение картины; вернувшийся с фронта к мирному труду сержант повествует плотникам о военных сражениях в недавнем прошлом. Плот спускается вниз по реке к местам недавних боев для восстановления разрушенного»[1].

Ясно представляя композицию задуманной им картины, Ромас сделал эскиз, а затем в течение последующих трех лет провел большую подготовительную работу по собиранию материалов, поисков нужного типажа и написанию этюдов. С этой целью он совершил поездки по Оке и Волге в 1945—1946 гг. И в 1947 году была написана картина «На плоту».

Во время поездок по Оке и Волге Ромас написал несколько произведений: «Бакенщица» (1945), «Свежий ветер» (1946), «На перекате» (1946), «Жарко» (1946), «Тишина» (1946), «Вечер. Касимов» (1946), «Зимняя вода» (1946), «Весенние ручьи» (1946).

В «Бакенщице», посвященной рассказу о героическом труде волжанки, перевозящей ночью под вражеским обстрелом раненых бойцов, художнику удалось создать впечатляющий характерный образ простой советской женщины, активно участвующей в борьбе с врагами Родины.

Другие полотна посвящены мирным пейзажам освобожденной от фашистских варваров страны, народ которой занят

[1] Из беседы А. В. Виннера с Я. Д. Ромасом в 1958 году. Далее ссылки на эту беседу отмечены в тексте звездочкой (*).

созидательным трудом. Они полны оптимизма и горячей любви к родной природе.

«Бакенщица», «На плоту», «Свежий ветер» и другие произведения, созданные в 1945—1947 гг., получили признание широких кругов зрителей.

В последующие годы Ромас пишет запоминающиеся пейзажи-картины: «На Оке» (1950), «Кама» (1954), «На Енисее» (1954), «На Енисее (под Красноярском)» (1954), «Весна — Воды» (1961), «Весна на Каспии» (1961). Созданные в эти годы художником полотна пробуждают в зрителях чувства радости и полноты жизни, гордости и восхищения природой, преобразуемой народом, строящим коммунистическое общество. Глубокое идейное содержание сочетается здесь с красотой мотивов, найденных художником, высоким мастерством композиционного построения, выразительной, отлично сгармонированной колористической гаммой, характерной для Ромаса, и высоким мастерством живописного исполнения. Общественное признание значимости творческого вклада Ромаса в советское изобразительное искусство нашло свое выражение в избрании его в 1949 году членом-корреспондентом Академии художеств СССР, а в 1958 году — действительным ее членом. В 1952 году ему было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1962 году — народного художника РСФСР.

Ромас много времени уделяет и педагогической работе в Московском художественном училище имени 1905 года. С 1948 до 1950 года он преподавал в Московском государственном художественном институте имени Сурикова.

Одной из сильнейших сторон мастерства Ромаса является основательное знание техники и отличное владение средствами и материалами живописи. Он разработал собственную систему техники живописи маслом и свой метод ведения живописного процесса на холсте, вполне оправдавший себя на практике. Естественно, что при этом художник воспользовался всем положительным опытом живописи маслом русских мастеров реалистической живописи XIX и начала XX вв.

МАТЕРИАЛЫ

Основания под живопись. Все картины Ромас пишет на плотном льняном холсте; небольшие — обычно на мелкозернистом, а более значительных размеров — на среднезернистом или же, как исключение, на крупнозернистом холсте. Для работы он выбирает ткань в прямой зависимости от решаемой

им живописной задачи. Использование фактуры и зерна ткани является одним из технических приемов, помогающих ему в живописной передаче в пейзаже не только того или иного состояния природы, но и отдельных особенностей ее, например: мерцания воды, дымки тумана, воздушной среды. «Зерно ткани, ее фактура — в моей живописи играют существенную роль, так как помогают мне выявить характерные особенности состояния природы в пейзаже. Они являются моими незаменимыми помощниками при выполнении отдельных живописных задач, стоящих передо мной»*,— говорит Ромас.

Зерно имеет немаловажное значение и для живописного процесса на холсте. «Когда работаешь кистью по холсту с хорошо выявленным зерном,— кисть не скользит, как по клеенке, и наносимая ею краска легко задерживается на зернистой поверхности холста именно там, где это нужно, и в том количестве, какое необходимо. На таком холсте работать приятно и легко и пишется свободно. Совсем другое дело, когда холст загрунтован очень гладко и зерно ткани забито массой грунта,— на такой клеенчатоподобной поверхности холста кисть скользит, не задерживаясь, и писать по ней становится не только трудно, но и неприятно. На таком холсте подчас совершенно невозможно, не нагромождая излишних масс красок, передать все своеобразие тончайших переходов в состоянии воздушной среды, воды и т. п. Не следует забывать о необходимости использования зерна ткани в построении живописно-красочной поверхности произведений и тем самым не только лишать себя многих преимуществ чисто живописного порядка, но и подчас создавать совершенно лишние трудности в передаче воздуха, воды, света и т. п.»*.

Для этюдов Ромас употребляет грунтованный методом шелкографии масляный картон, загрунтованный мелкозернистый холст, наклеенный на плотный картон; плотную бумагу с мелкоячеистой фактурой и фотобумагу, наклеенную на картон. В отдельных случаях он пишет этюды на довольно плотной, с мелкоячеистой фактурой бумаге: «Там, где будет Куйбышевская ГЭС» (1950, 18×32); свеобразная фактура отлично была использована художником в передаче почти всех деталей пейзажа и, в особенности, неба, воды и гор. Несколько этюдов он выполнил на фотобумаге, наклеенной на картон[1], прельстившей его тем, что масляные краски на ней не пожухают и масло из красок не проходит сквозь бумагу на ее оборотную сторону. Два-три этюда он написал на загрунтованной белилами фанере, но в дальнейшем работать на ней

---

[1] Этюд «Река Балда. Астрахань», 1947.

не стал, убедившись, что живопись на фанере легко разрушается (например, этюд «Касимов», 1946).

Грунт. Ряд произведений художник выполнил на грунтовом холсте фабричного изготовления, но этот холст не удовлетворяет его по качествам, и он предпочитает писать на собственноручно загрунтованном холсте.

Прежде чем приступить к грунтовке холста, Ромас натягивает его на подрамник, сделанный из прочных планок древесины сосны, имеющий одну или две поперечных перекладины и приставку, придающие ему необходимую устойчивость и прочность. Подрамник обязательно должен расклиниваться во всех углах колками. Натяжение холста на подрамник является, по мнению художника, одной из ответственных операций, обеспечивающей в дальнейшем не только сохранность живописи, но и дающей возможность нормально работать, так как плохо натянутый холст не только затрудняет работу, но иногда и просто делает ее невозможной.

Натянув холст, Ромас слегка увлажняет ткань водой, для того чтобы она имела необходимую усадку; при этом подрамник слегка расклинивается и несколько усиливается натяжение на нем ткани. Если этого не сделать своевременно, то ткань холста под влиянием атмосферной влаги или же влаги из клеевого раствора, применяемого для проклейки холста, впоследствии будет садиться, а это приведет не только к растрескиванию грунта и живописно-красочного слоя картона, но может вызвать и их осыпание. Натянутый на подрамник холст Ромас обычно проклеивает средней крепости водным раствором рыбьего — осетрового, севрюжьего клея или же желатинового клея[1]. Сперва он легко делает первую проклейку почти холодным, но жидким клеевым раствором, дает ей хорошо просохнуть и пемзует поверхность проклеенного холста с целью удалить с нее топорщащиеся ворсинки. После этого наносит вторую проклейку тем же клеевым раствором и после ее просыхания вновь слегка пемзует поверхность ткани. Закончив проклеивание холста и дав ему хорошо просохнуть, Ромас приступает к грунтовке, пользуясь только клеевыми грунтами. Масса грунта приготовляется смешением средней крепости водного клеевого раствора рыбьего или желатинового клея с сухими цинковыми белилами с добавлением небольшого количества глицерина, придающего эластичность грунту. Грунт по консистенции должен напоминать жидкую сметану. Масса грунта наносится на холст жесткой щеткой в три последовательно накладываемых слоя. Первый слой

[1] Клеевой раствор приготовляется из пищевой желатины в пластинках или листах.

Ромас наносит щеткой довольно тонким слоем, с силой втирая массу грунта в холст. После этого поверхность грунта пемзуется. Второй и третий слой наносятся щеткой легко, очень тонкими и ровными слоями. После полного просыхания грунта, обычно наступающего через 10—15 дней, на нем можно уже работать. Этот тип клеевого грунта наиболее подходит к манере и технике художника и обеспечивает в процессе работы на нем масляными красками отличную сохранность и неизменяемость первоначального колорита.

Палитра красок. В палитру красящих веществ, применяемых Ромасом в масляной станковой живописи, входят:

Белые. Белила цинковые, белила свинцовые.

Он пользуется в основном только цинковыми белилами, а свинцовые белила применяет редко, главным образом под лессировки.

Желтые. Охра светлая, охра золотистая, марс желтый, марс оранжевый, кадмий желтый, неаполитанская желтая, индийская желтая, золотисто-желтый лак.

Желтым кадмием Ромас пользуется редко, стронциановую желтую не применяет совершенно, так как она легко изменяет свой первоначальный цвет и зеленеет.

Красные. Земля красная венецианская, земля красная пуццуоли, краплак светлый, краплак темный, киноварь алая, кадмий красный.

Из красных красок совершенно не пользуется кадмием пурпуровым и кармином.

Синие. Ультрамарин, азуритовая лазурь, кобальт синий светлый, кобальт синий темный.

Иногда художник применяет церулеум, но старается делать это не часто, так как церулеум обладает, по его мнению, способностью «вылезать» из колористического строя.

Фиолетовые. Кобальт фиолетовый светлый, кобальт фиолетовый темный.

Зеленые. Земля зеленая веронская, земля зеленая грузинская, земля зеленая армянская, волконскоит, изумрудная зелень, кобальт зеленый светлый, кобальт зеленый темный.

Совершенно не употребляет очень красивую, но и очень опасную в смесях зеленую Поль Веронез; окисью хрома он пользуется очень редко.

Коричневые. Марс коричневый светлый, марс коричневый темный, капуг-моргуум, земля коричневая, земля коричневая хотьковская, земля коричневая кудиновская, умбра натуральная, Ван Дик, сиена натуральная.

Умбру жженую и сиену жженую Ромас не употребляет, заменяя их марсами.

Черные. Персиковая черная, виноградная черная, кость жженая.

Краски. Ромас предпочитает работать масляными красками французской фирмы Лефрана и английской фирмы Винзора. Паста этих красок отлично перетерта, по консистенции все краски почти одинаковы, и цвет их превосходен. Наряду с этими красками он охотно пишет и красками московской фабрики «Палитра», выпуска 1957—1958 годов, ничем не уступающими по качествам краскам Лефрана. Особенно ему нравятся зеленые земли — армянская и грузинская, волконскоит, и коричневые земли: хотьковская, кудиновская и ухоловская, обладающие отличными цветовыми данными. Иногда он пишет белилами и изумрудной зеленью Ленинградского завода художественных красок.

Разжижители. При работе масляными красками Ромас разжижает их на палитре в необходимой степени одним пиненом, и этот способ, по его мнению, является наилучшим. В ранние годы творческой деятельности он пользовался для разжижения красок «тройчаткой», составленной из 15% отбеленного масла, 5% даммарного лака и 80% скипидара, но опыт его работы показал, что этот разжижитель для красок обладает целым рядом существенных недостатков и от его применения лучше отказаться.

Лаки. Из лаков Ромас применяет только лак-ретуше Лефрана, необходимый ему для длительной работы по сырому, пользуется им для покрытия отдельных кусков живописи, со времени написания которых прошло несколько дней. Если до начала работы за 5—20 минут покрыть эти куски живописи тонким слоем лака-ретуше, то восстанавливается вся первоначальная звучность красочных тонов, и после этого очень легко продолжать писать.

Кисти. До 1950 года Ромас писал щетинными и колонковыми кистями различных номеров; в последние годы пишет почти только одними щетинными кистями, а колонковые кисти применяет очень редко, так как они недостаточно прочны и оставляют на живописной поверхности очень много волосков, что сильно мешает работе.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Живописная техника Ромаса неразрывно связана с его манерой письма, выработанной в течение долгих лет творческого труда. Многое в его технике, методах применения материалов и приемах живописи вполне оригинально. Большое

значение в постоянном совершенствовании живописного мастерства и техники художника имело и имеет постоянное изучение им работ выдающихся мастеров прошедших эпох. Для передачи различных состояний природы, воздушной среды, зелени, воды, Ромас часто пользуется многими классическими приемами, творчески им переработанными. К ним относятся: соблюдение строгой последовательности в методе ведения живописного процесса на плоскости основания с использованием при этом всего многообразия живописной выразительности, выполнение работ преимущественно чистыми тонами красок, не замутненных белилами, и осторожное употребление белил, главным образом в светах.

Работа над этюдом. «Этюды в моей творческой деятельности играют очень существенную и важную роль. В каждом из них я стараюсь не копировать природу, а творчески изучать и познавать ее. Для меня этюд — это правдивая запись состояния природы, эффектов ее освещения, особенностей колорита и в какой-то степени нахождение новых композиционных решений. Повседневная работа над этюдами — это мое вхождение в жизнь природы и окружающей действительности. Ведь в этюдах отражены сотни наблюдений, записанных в них и, кроме того, сохраненных в памяти. Постоянная работа над этюдами необходима и естественна для художника. Десятки написанных этюдов помогают по-настоящему войти в природу, углубленно ее изучить и понять, и только тогда она — в результате упорного творческого труда художника — начинает по-настоящему раскрываться перед ним во всем своем многообразии.

Работая над этюдами, я наблюдаю, изучаю и познаю природу, но при этом всегда помню, что писать в этюде надо не все, что «попадет» в глаз, а надо уметь отобрать типичное, характерное, и не просто отобрать, а художественно отобрать; вглядываясь в природу, я по-настоящему «насыщаюсь» ею, только тогда у меня постепенно зарождается художественный замысел произведения — я начинаю отбирать типичное, характерное и устранять отвлекающее от главного.

Таким образом, лишь в результате длительной и упорной работы над натурой, когда набирается достаточно впечатлений, я начинаю разрабатывать то конкретное, что частично было зафиксировано в этюдах, частично же сохранено памятью.

При этом надо, чтобы глаз охватывал в природе, в окружающей нас действительности то новое, что характерно для нашей эпохи. Но это новое надо хорошо знать и быть твердо уверенным, что это действительно ново и типично для нашей

страны. Новаторство может быть успешным только при условии, если художник в своей работе, основываясь на лучших традициях в живописи прошлого, постоянно стремится к их дальнейшему развитию. Но живописные традиции не надо понимать узко, например, ограничивая себя изучением только художников XIX века, надо изучать весь мировой опыт живописи прошлых эпох.

В работе я всегда стремлюсь сначала найти «общее», и если оно не найдено, то никакие детали не помогут создать произведение!

Если художник своим «глазом» внимательно вглядится в природу и по-своему сумеет найти в ней новое, типичное, то это будет и новым и интересным. Ведь найти в обыкновенном необыкновенное — одна из основных задач художника. Вот когда живописец сумеет найти необыкновенное в обыкновенном, жизненно правдивое, новое, типичное и передаст его средствами живописи в своих полотнах, это и будет новаторство.

Общеизвестно, что понятие новаторства связано в основе с новым содержанием, со стремлением отразить в своем искусстве новые черты, явления, возникающие в нашем обществе, строящем коммунизм.

Художник-новатор тот, кто находит своих героев в гуще жизни и запечатлевает в их образах подвиг народа, духовную красоту созидательной деятельности советского человека. Нередко мне приходилось слышать различные суждения о «почерке художника»; при этом подразумевалось, что наличие особого, свойственного только данному художнику почерка и является «новаторством». Когда я пишу, я не думаю о каком-то своем почерке. Меня больше заботит, какую идею я вкладываю, создавая то или иное произведение, что несет нового оно, типичны ли данные явления природы и общества, как предельно ясно это выразить, и если в произведении есть эти элементы, то я могу сказать: «Я так видел, я так воспринимал и так писал» — это и есть мой почерк.

Но большей частью у меня бывает так: идея и образ будущего произведения рождаются лишь в процессе длительной работы над натурой в среде намеченного объекта; десятки этюдов написаны, а образ будущего произведения не сложился, лишь последующая работа над эскизом, дальнейшее наблюдение натуры иногда дают возможность «нащупать» его.

Вообще я картину пишу не по этюдам, а по сумме впечатлений от натуры, как бы по памяти; этюды для меня — лишь необходимый справочный материал.

Рисунок. «Рисунок это каркас, на основе которого и строится все здание живописи. Я стараюсь рисовать с натуры таким образом, чтобы передать все ее характерные особенности. В рисунке я намечаю основные отношения и соотношения масс и нахожу композиционное решение. Мой рисунок — это почти контур, а внутри намечены лишь главные линии. На этюде я обычно рисую прямо по холсту кистью ультрамарином, разведенным пиненом. Раньше в отдельных случаях я прибегал к туши и ею прорисовывал.

Прежде чем приступить к живописи на холсте, я размещаю на палитре в определенном порядке нужные для данной работы краски; я их выдавливаю на палитру в следующем порядке: справа по краю — светлые тона красок, внутри в центре — белила, а слева — краски темных тонов. Затем беру нужные мне основные тона красок, но только чистые тона, без белил, так как я в первый период работы (подмалевок) почти всегда пишу красками чистых тонов; чем дольше пишешь без белил, тем сильнее звучность живописи и тем больше ее сила. Белила ввожу в живопись в последний период, они для меня как бы резерв. Когда в последний период начинаю писать подцвеченными белилами, то́ их беру пастозно, стараясь не разжижать пиненом,— так сильнее и рельефнее звучит.

Если белила вводить в красочные смеси с самого начала работы, то неминуемо живопись станет мутной, исчезнет вся прозрачность и звучность красок. Глубоко прав был Рубенс, когда говорил, что «белила — яд для живописи». Введенные в красочные смеси с самого начала работы над этюдом или же картиной белила лишают живопись силы, звучности и прозрачности ее красок, делают ее вялой, пропадает вся радость жизни. В особенности стараюсь не вводить белила в теневые места»*.

Составляя те или иные нужные для работы смеси красок, Ромас никогда не смешивает всю массу данной краски, выдавленную на палитру, а берет для смешения с краю лишь ее небольшую часть; вся же остальная масса остается чистой. Этим достигается не только экономия в красках, но и создается удобство в работе: когда понадобится чистая краска нужного цвета, она всегда есть на палитре.

В поисках нужного тона Ромас не всегда смешивает краски на палитре, часто он это делает на холсте: «Вот вы смешиваете синюю с зеленой, ищете на палитре нужный вам тон, но, смешав, не уверены, что это то, что вам нужно! А если вы это делаете на холсте, то и тон искать легче, да и найденный вами тон будет более ценным и сильным»*.

В работе Ромас всегда придерживается своего основного

метода ведения живописного процесса: он кладет разведенные пиненом краски почти одним прозрачным или полупрозрачным слоем, используя при этом светосилу белого грунта и никоим образом не перегружая холст. В тенях добивается прозрачности. Нагрузку в световых частях живописи делает в последний период на подцвеченных белилах, пастозно, почти без разбавителя.

При ведении живописного процесса на холсте исключительно большую роль играет система кладки красок и сам мазок; мазок должен быть фактурно выраженным, четким и ясным по своей форме, протяженности, направлению в том смысле, чтобы все эти свойства мазка в наибольшей мере помогали живописной выразительности лепки формы.

Вода. «Написать в пейзажной живописи воду — не простое дело. Среди русских художников XIX и начала XX веков отлично понимали и умели писать воду такие мастера как А. П. Боголюбов, И. К. Айвазовский, Н. Н. Дубовской, А. А. Рылов. Главное для меня — это определить локальный цвет самой воды, то есть тот цвет, который она имеет без влияния окружающей среды. Например, в заливе стоят лодки и борт лодки загораживает воду от непосредственного воздействия на ее цвет солнечных лучей и цвета купола неба; вот в этой-то затененной лодкой части поверхности воды и можно увидеть локальный цвет самой воды. При этом необходимо иметь в виду, что в разное время года, в различных районах нашей страны цвет воды имеет довольно разнообразную палитру. В Рижском заливе, вблизи берега, цвет ее коричнево-зеленоватый. В северной части Каспийского моря весною в паводок — вода золотисто-рыжеватая; на Волге — цвета пива, а в Черном море — голубовато-зеленоватая и т. д.

Определив локальный цвет воды, я затем устанавливаю влияние на него цвета купола неба. Например, в весенний солнечный день, на севере Каспийского моря это в основном будут серебристо-голубоватые тона на локальном золотисто-рыжеватом цвете самой воды. Затем пишу подмалевок во всю ширину и глубину этюда: от первого плана почти до горизонта одним локальным цветом воды. Через некоторое время, когда подмалевок написан и краска втянулась в грунт («провяла»), переданный на холсте цвет воды станет основным тоном всей живописи. Вот по этому-то подмалевку, передающему локальный цвет воды, я и пишу пастозно красками цвета купола неба, но при этом всегда имею в виду, что сама вода на переднем плане будет «теплее», а по мере приближения к горизонту она становится «холоднее».

Я много писал этюдов в Северном Каспии весной. В нем

паводковая вода обычно золотисто-рыжеватого цвета. Объясняется это сравнительно незначительной глубиной его (1,5—2 м) на протяжении 120—150 м от берега, и сквозь эту толщу воды в какой-то степени просвечивает песчаное дно, цвет которого и сообщается отчасти воде. Кроме того, в Северном Каспии весной много лёсса во взвешенном состоянии — все это, вместе взятое, и придает золотисто-рыжеватое звучание морской воде.

И вот в солнечный день, проложив основной цвет воды в подмалевке, я пишу по нему голубовато-серебристыми тонами цвета неба, отражающегося в воде. Происходит как бы соединение одного цвета с другим (воды с небом). Это восприятие соединения «регулируется» чувством, и бывали случаи, когда ощущение воды, получающееся на холсте, было столь живо, что «как будто пишешь по воде. Если не найти локальный цвет воды, то никогда верно воду не напишешь!»*

Небо. «В пейзаже значение неба исключительно велико; в колорите необходима полная гармония тонов: одна неверная нота и все зазвучит фальшиво. Писать само по себе небо нельзя, надо обязательно учитывать влияние неба на землю и земли на небо. Взяв отношения неба и земли, учтя при этом влияние на них «воздушной среды», надо найти общий полутон и им проложить поверхность холста, предназначенную под изображение неба. А затем наносить световые рефлексы. Так я пишу безоблачное небо в ясный, солнечный день. Если же небо в облаках, то, установив рисунок облаков, я прокладываю его на холсте светлым цветом (белила, подцвеченные краской нужного тона) и пишу корпусно в светах этими же белилами с подцветкой их красками того или иного тона. А затем пишу синеву неба и заканчиваю лессировками, добиваясь предельной материальности.

Когда пишешь небо, надо, чтобы оно всегда было списано с горизонтом.

Живопись неба должна дышать разнообразием оттенков, обогащающих ее, иначе оно будет мертво»*.

Этюды. Касаясь своей работы над этюдами, художник рассказал о ней следующее: «Вот как я писал некоторые свои этюды, например «Морозильный завод. Белинский банк. Сев. Каспий» (апрель 1955, 21,5×32 см): ясный день, все затянуто дымкой; я легкими, тонко положенными длинными мазками прописываю небо; затем — зеленой землей, чуть разбеленной белилами, пишу основным цветом море; здесь я пишу мелким, фактурно выраженным и строго следующим по формам мазком, наиболее верно передающим состояние воды. Одновременно я написал «Реюшки», причем, если в кор-

пусах «Реюшек» узкие мазки нанесены в различных направлениях с целью наиболее полно выявить формы, то в парусах они положены вертикально и во всю длину паруса. После этого я сделал прокладку тона неба краской серовато-голубоватого цвета длинными, крупными, почти сливающимися, горизонтально нанесенными мазками по основному цвету воды. В дальнейшем я некоторое время работал над передачей воды, добиваясь предельной материальности градациями цвета тонов и полутонов, главным образом, лессировками, а в отдельных местах, прибегая к полукорпусной или корпусной кладке красок»*.

В другом своем этюде — «Северный Каспий» (апрель 1956, 24×32,5 см) — Ромас прежде всего проложил тонкими, длинными, сливающимися мазками теплой зеленовато-голубоватого цвета краской основной цвет неба и по нему лессировкой, в результате уточнения отношений неба и земли, сделал прокладку тона земли теплой, чуть золотисто-голубоватой краской. Перед этим краской желтовато-зеленоватого цвета он проложил на холсте всю поверхность, предназначенную под воду; написал на дальнем плане реюшки и затем краской голубовато-зеленоватого тона прописал воду и кое-где корпусно и полукорпусно положенными мазками белил, подцвеченными охрой, передал гребешки волн.

Этюд «Суханово» (март 1955): в нем Ромас ультрамарином наметил рисунок композиции, проложил основным цветом небо — белила с ультрамарином, локальными цветами написал в подмалевке массы леса второго плана и наметил фигуру женщины, идущей по дороге. Затем проложил белилами с ультрамарином снег 1-го и 2-го планов. После этого, установив верно отношения, он прописал небо и работал, добиваясь материальности пейзажа — мартовского снега, леса, неба лессировками и прорабатывал теневые места и рефлексы. Стволы и ветви деревьев и кустарника Ромас прочертил по сырому черенком кисти и в заключение нанес корпусно световые удары по снегу, покрывающему дорогу в лес, и на дорожке слева.

В этом этюде обращает на себя внимание мастерское включение художником отдельных живописных кусков этюда в фактуру ткани, органически соединяющейся с красочным слоем этюда.

Работа над картиной. Пейзажи-картины, а также произведения жанровые, Ромас пишет по памяти в мастерской, пользуясь при этом сделанными им с натуры этюдами, являющимися для него подсобным необходимым материалом для работы над картиной. Так он работал над картинами

«Зимние залпы Балтики» (1942, ГТГ), «Крейсер «Максим Горький» (1942, Центр. Военно-Морской музей, Ленинград), «Бакенщица» (1945, Центр. Военно-Морской музей, Ленинград), «На плоту» (1947, ГТГ), «Утро на окраине Москвы» (1947, областная картинная галерея, Астрахань), «В южном порту столицы» (1949, ГТГ), «На Енисее» (1954) и др.

После работы на натуре композиция будущей картины мысленно обдумывается, ведется разработка и уточнение композиционного решения. Затем на холст наносятся основные элементы композиции, при этом художник старается не загрязнять его поверхность; всякое загрязнение белой поверхности холста в дальнейшем не только может помешать художнику, но и способно явиться причиной общей загрязненности всего колорита произведения, возникновения на нем серости и черноты. Работая над рисунком на холсте, Ромас обычно пользуется ультрамарином, жидко разведенным пиненом; эту же краску он применяет и при обводе рисунка в тех случаях, когда ему приходится рисовать на холсте углем. Синий цвет ультрамарина не только не мешает ему в дальнейшем,— скорее наоборот — благодаря ультрамарину рисунок в цветовой среде получается легким и воздушным. Если обводку рисунка или же сам рисунок делать умброй, жженой сиеной, коричневой кассельской или какой-либо другой темной краской, то это не только утяжеляет весь рисунок, но и вносит в живопись ненужную черноту; с особенной силой эта неустранимая чернота проявляется в дальних планах, где воздушная среда совершенно не терпит никакой черноты.

В тех редких случаях, когда художник рисует на холсте березовым угольком, он делает это очень легко, стремясь не пачкать холст углем; закончив свой рисунок углем, он обводит основные линии его ультрамарином и начисто сбивает с холста весь уголь, стараясь, чтобы поверхность была совершенно чистой.

В некоторых случаях Ромас пользуется для проработки рисунка тушью; тушь он, например, применял для этюдов к картине «В южном порту столицы» (ГТГ), «На плоту» и др.

Для сложных по композиционному решению картин, в особенности жанровых, Ромас обязательно делает картон, и детально прорабатывает в нем весь светотеневой рисунок.

Так он работал, например, над картиной «Бакенщица»; для нее был выполнен в натуральную величину не только картон всей композиции, но и отдельных фигур: бакенщицы и других персонажей произведения.

Работу над пейзажем-картиной Ромас ведет обычно сле-

дующим образом: «Я начал писать свою картину «Караульный бык на Енисее» (1955) на пейзаже — летний солнечный день, небо местами в облаках. Я начинаю со светлого теплого — облака и их тени; затем прокладываю синеву неба. Небо надо писать враз! Это, конечно, не означает, что писать его надо 1—2 часа, нет, его можно писать и несколько дней подряд,— но хоть сто раз писать, а написать надо в один раз, так, чтобы суметь захватить и передать на холсте неповторимое состояние, наблюдаемое тобой в природе. Небо в пейзаже является для меня основным тоном для всей картины, с него и начинаешь вести живописный процесс. Этот тон, конечно, находится в верно взятых отношениях — неба и земли.

Вот когда пишешь небо, тут-то и надо брать предельную силу цвета, но иной раз это и не удается,— стремишься к этому, а голоса не хватает,— ведь природа какую силу имеет, не каждый голос сумеет дотянуться до этой силы звучания природы. А надо!

Я намечаю жидко разведенным ультрамарином на холсте рисунок утеса («Быка») и вверху его намечаю основной цвет самого камня горы. Рыжеватый цвет — цвет земли, а затем цвет камня, с градациями самой массы утеса: ближе — дальше, теплее — холоднее,— это уже потом, сперва надо верно определить основной, общий цвет всего утеса.

Видные на дальнем плане пейзажа, подернутые синей дымкой горы я проложил тотчас после неба. Затем я проложил основной цвет воды и все основные цвета других частей пейзажа; небо голубое, облака — теплые, дали — сине-голубые, вода — рыжая, утес — серовато-охряной, деревья первого плана — темно-зеленые; все прокладываю основными тонами. А затем, когда слой подмалевка хорошо просохнет, я, прокрыв его слегка лаком-ретуше, чтобы вызвать тональное звучание красок, начинаю работать над градациями цвета, тонов, полутонов, рефлексов, преимущественно тонкослойно, но в отдельных местах прибегаю и к корпусной и полукорпусной кладке, в особенности в светах, добиваясь на этом этапе работы наибольшей материальности живописи пейзажа как в целом, так и в его деталях.

Когда я добьюсь максимально возможного живописного звучания данного состояния природы в пейзаже, тогда собственно и заканчивается моя работа над картиной.

Работая над картиной и стремясь довести материальность передаваемого в ней состояния природы до наибольшего живописного звучания, я иду от тех впечатлений, которые у меня остались в памяти в результате моих наблюдений и

изучения натуры, при этом я часто всматриваюсь в отдельные этюды, написанные мною на эту тему. Этюды в данном случае являются для меня необходимым справочным материалом, помогающим мне выяснить отношения цвета к цвету в отдельных частях пейзажа. Привлекать этюды при работе над картиной необходимо, но до этого у художника прежде всего должно быть совершенно ясное общее впечатление о целом. Этюды очень полезны, в особенности в тех случаях, когда они передают то же состояние природы, о котором говорит и сама картина»*.

СОДЕРЖАНИЕ

В. Н. Бакшеев 3
В. К. Бялыницкий-Бируля 16
И. Э. Грабарь 32
Н. П. Крымов 43
М. В. Нестеров 51
А. А. Рылов 59
М. С. Сарьян 77
Я. Д. Ромас 95

Алексей Владимирович Виннер

КАК РАБОТАЮТ МАСТЕРА ЖИВОПИСИ

Редакторы **Т. И. Громова,**
Л. Б. Смирнова, С. П. Столпник
Художник **Е. А. Михельсон**
Худож. редактор **Е. Ф. Николаева**
Техн. редактор **Н. Е. Болдырева**

Сд. в наб. 30.7.65 г. Подп. к печ. 15.10.65 г. Ф. бум. 60×90¹/₁₆.
Физ. печ. л. 7,0. Уч.-изд. л. 6,45. Изд. инд. БХС-8. А11855. Тираж 57 000 экз.
Цена 15 коп. Тем. план 1965 г. № 359.

Издательство «Советская Россия».
Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по печати, г. Электросталь Московской области, Школьная, 25. Заказ № 669.



15 коп.

ИНДЕКС
73024

СОВЕТСКАЯ РОССИЯ